



1506
UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI URBINO
CARLO BO

DIPARTIMENTO DI SCIENZE DELLA COMUNICAZIONE, STUDI UMANISTICI
E INTERNAZIONALI: STORIA, CULTURE, LINGUE, LETTERATURE, ARTI, MEDIA

CORSO DI DOTTORATO DI RICERCA IN STUDI UMANISTICI

Curriculum Scienze del testo e della comunicazione

CICLO XXX

TITOLO DELLA TESI

Lo schermo cinematografico tra memoria e oblio.
Meccanismi del ricordo collettivo e percorsi di rielaborazione
del trauma bellico nel cinema dell'area ex-jugoslava

Settore Scientifico Disciplinare: L-ART/06

RELATORE

Chiar.ma Prof.ssa Roberta Bartoletti

CORRELATORE

Chiar.ma Prof.ssa Laura Gemini

DOTTORANDO

Dott.ssa Silvia Badon

ANNO ACCADEMICO 2016/2017

INDICE

Introduzione	6
Parte 1 - MEMORIA, OBLIO E TRAUMA	13
1. Il funzionamento della memoria.....	14
1.1 Come si ricorda	14
1.1.1 Definire la memoria	15
1.1.2 La memoria come processo	22
1.1.3 Il concetto di memoria nelle scienze sociali e culturali	24
1.2 Memoria collettiva e ricordo individuale.....	27
1.2.1 Memoria e identità.....	28
1.2.2 La dimensione collettiva nel ricordo individuale: Maurice Halbwachs	36
1.2.3 Critiche e riflessioni sulla sociologia della memoria di Maurice Halbwachs	43
2. Forme della memoria.....	51
2.1 Memoria collettiva, sociale e mediata.....	51
2.2 Memoria culturale.....	59
2.3 Memoria pubblica.....	66
3. Ricostruzione storica e rievocazione memoriale	70
3.1 Storia e memoria: dibattito su un'apparente dicotomia	70
3.2 Il ruolo del testimone tra storia e memoria	80
3.3 Uso politico del patrimonio storico e memoriale	85
3.3.1 La pratica commemorativa e le memorie dislocate	85
3.3.2 Il documento e l'archivio	89
4. Forme dell'oblio	93
4.1 Definizione e funzionamento dell'oblio	93
4.2 Forme e usi dell'oblio	97
4.3 Amnesia culturale, negazionismo e revisionismo	103
5. La nostalgia.....	108
5.1 Storia e caratterizzazione di un sentimento.....	108
5.2 Nostalgia e politica	114
5.3 Nostalgia, mercato e media.....	117
6. Trauma e memoria.....	124

6.1 Il trauma non è una semplice memoria	125
6.2 Trauma e testimonianza	127
6.3 Trauma culturale	134
6.4 Luoghi del trauma	139

Parte 2 - IL CINEMA TRA RAPPRESENTAZIONE STORICA E RACCONTO MEMORIALE: RIELABORAZIONI DEL TRAUMA NEL CINEMA POST-JUGOSLAVO142

1. L'arte cinematografica tra rappresentazione storica e racconto memoriale nel contesto dell'ex-Jugoslavia143

1.1 La memoria nel linguaggio cinematografico	143
1.2 Alcune riflessioni sulla trasfigurazione cinematografica della storia	147
1.3 Introduzione al cinema post-jugoslavo	150

2. Introduzione metodologica alla ricerca sulle cinematografie delle guerre ex-jugoslave.....155

3. Vukovar: le memorie cinematografiche di una città divisa164

3.1 Contesto storico: la guerra in Croazia e la città simbolo di Vukovar	164
3.2 La formazione di una memoria collettiva in tre film di finzione sull'assedio di Vukovar	172
3.3 Il rapporto tra immagine storica e composizione finzionale nella rappresentazione di Vukovar	179
3.4 La costruzione cinematografica del "nemico"	182
3.5 Il ruolo dell'immagine mediatica e la costruzione della figura del nemico nel cinema croato contemporaneo	185
3.6 La fondazione di nuova memoria su Vukovar: <i>Vukovar-Final cut</i> di Janko Baljak	187

4. Sarajevo: la rappresentazione di una città sotto assedio tra documentario e cinema di finzione193

4.1 Contesto storico: la guerra in Bosnia Erzegovina e l'assedio di Sarajevo	194
4.2 L'assedio di Sarajevo nel cinema documentario: testimonianza e rielaborazione del trauma	199
4.3 Dal documentario al cinema di finzione: l'affermazione di un trauma culturale	212

5. Srebrenica: la mancanza di un immaginario cinematografico221

5.1 Contesto storico: il massacro di Srebrenica	221
5.2 <i>Belvedere</i> di Ahmed Imamović: un racconto dislocato su Srebrenica	227
5.3 Dal trauma storico al trauma strutturale: il paradigma dell'irrappresentabile.....	234

6. Belgrado: il difficile recupero memoriale degli anni '90 e le forme di "resistenza" cinematografica all'oblio	241
6.1 Contesto storico: l'avvento di Milošević e il progetto della Grande Serbia.....	241
6.2 <i>Lepa Sela, Lepo Gore</i> di Srđan Dragojević: l'immagine alternativa della guerra.....	250
6.3 Belgrado come stato mentale nel cinema di opposizione.....	257
6.4 Il presidente Tito "rivive" sul grande schermo: recupero cinematografico contemporaneo della figura del Maresciallo tra jugonostalgia e interpretazione critica.....	271
7. L'interpretazione cinematografica del presente attraverso il recupero memoriale della storia passata	282
7.1 Il Testamento di Lordan Zafranović	282
7.2 <i>Underground</i> di Emir Kusturica: la metafora del mondo jugoslavo.....	285
7.3 L'Europa è morta a Sarajevo: <i>Death in Sarajevo</i> di Danis Tanović.....	293
8. La rappresentazione del corpo come "luogo" del trauma e della sua rielaborazione nel cinema bosniaco femminile	298
8.1 Il corpo, mediatore di memorie	298
8.2 Trauma e giustizia nel cinema politico di Jasmila Žbanić	303
8.3 Il valore culturale del corpo velato nel cinema di Aida Begić	312
8.4 I segni della storia nei racconti quotidiani di Ines Tanović	316
Conclusioni	321
APPENDICE	330
Interview with Stefan Arsenijević	331
Interview with Janko Baljak	339
Interview with Aida Begić.....	348
Interview with Srđan Dragojević.....	357
Interview with Ahmed Imamović	366
Interview with Nihad Kreševljaković	372
Interview with Goran Marković	383
Interview with Goran Paskaljević.....	391
Interview with Danis Tanović	399
Interview with Ines Tanović.....	406
Interview with Mila Turajlić.....	410
Interview with Srđan Vuletić	419
Interview with Pjer Žalica.....	429
Interview with Jasmila Žbanić.....	445

Interview with Želimir Žilnik	452
BIBLIOGRAFIA	458
FILMOGRAFIA.....	474

Introduzione

Tra memoria e cinema esiste un rapporto di lunga data, di reciproche influenze e definizioni comuni. Il film può essere definito "metafora" della memoria, "dispositivo" caratterizzato dall'uso dell'immagine in movimento, "magazzino" di suoni e figure che poi sono rielaborati. Il film è la pellicola su cui le immagini impresse, come i ricordi, prendono vita attraverso la proiezione. Nella memoria le immagini e i suoni del passato possono riemergere all'improvviso come in un flashback cinematografico: i ricordi sono proiettati sullo schermo vuoto della mente come in una sala cinematografica. Come la memoria, anche il film è un "ponte" tra passato e presente che fa viaggiare nel tempo. Con l'avanzamento tecnologico si sono ridotti i formati delle telecamere, il loro funzionamento si è semplificato e la pellicola è gradualmente scomparsa; così a disposizione anche di utilizzatori amatoriali, il cinema è entrato tra le mura domestiche: si filma per ricordare e si ricorda guardando quegli stessi filmati amatoriali, finalizzati a fissare un episodio memorabile della propria esistenza.

Una delle analogie più interessanti che accomuna cinema e memoria è il potere ricostruttivo del tempo, presente in entrambi. In un film, come in un ricordo, la realtà che appare è sempre frutto di una ricostruzione del passato: nella ricostruzione memoriale agiscono diversi fattori emotivi, percettivi e psichici, nel film la realtà finale prende forma attraverso racconto, inquadratura e montaggio, gli elementi che ne costituiscono il linguaggio specifico.

Di fronte alla storia il cinema si è messo al servizio di una memoria futura e ha assunto i caratteri di un atto etico. Basti pensare alla storia del '900, al ruolo dell'obiettivo cinematografico come strumento di testimonianza contro le diverse forme di oblio negativo che si stavano diffondendo nel secondo dopoguerra. Il cinema c'era a testimonianza dell'ascesa dei regimi totalitari del '900, in qualità di strumento di propaganda prima e documento storico dopo, all'apertura dei campi di concentramento in Europa, a riprendere le conseguenze della bomba atomica a Hiroshima e Nagasaki, a registrare i racconti dei sopravvissuti dell'Olocausto per consegnarne la memoria anche dopo la loro scomparsa fisica. E così fino ai conflitti e alla storia più recenti. Oltre al valore documentario, in relazione alla memoria storica, il cinema ha anche operato come strumento di rielaborazione: gli autori e le autrici hanno creato storie e mondi fittizi che riattivano il ricordo del passato attraverso una finzione, ma che possono essere anche un filtro di protezione per le vittime reali, attraverso cui rielaborare e quindi raccontare situazioni traumatiche accadute, o il dolore nostalgico per la perdita di mondi/tempi perduti. Tutto questo è stato permesso dalle caratteristiche uniche dell'arte cinematografica: attraverso il pubblico, il messaggio di un film può raggiungere un gran numero di persone, inoltre il cinema è particolarmente efficace nella trasmissione di memorie vicarie perché la visione implica un coinvolgimento sensoriale, emotivo e mentale, dello spettatore che nessun'altra arte può offrire.

Infine in più di un secolo di storia anche il cinema ha creato una propria memoria interna: la memoria cinematografica attesta come il cinema ricordi e allo stesso tempo sia ricordato. Funziona

come una memoria collettiva per i pubblici che hanno condiviso la visione degli stessi film o ne sanno riconoscere le citazioni, è anche una memoria culturale che si radica nella formazione di un immaginario e si trasmette come un patrimonio.

Questa ricerca analizza il rapporto tra cinema e memoria nel particolare momento storico della dissoluzione della Jugoslavia, l'evento che ha chiuso il '900 europeo, che ha determinato un nuovo assetto politico e geografico e le cui conseguenze sono visibili ancora oggi. Le diverse cinematografie nate dallo smembramento dello stato jugoslavo, in questi ultimi vent'anni, hanno fatto della memoria della guerra una fonte di ispirazione continua per lungometraggi, cortometraggi e documentari. Il contesto post-jugoslavo è stato il terreno, fisico e metaforico, su cui osservare il funzionamento della memoria nella dimensione pubblica, collettiva e culturale, l'applicazione di forme dell'oblio da parte dei diversi sistemi politici, la sopravvivenza di uno spirito nostalgico verso un passato totalitario ma di benessere, i sintomi attivi di traumi lasciati da massacri senza giustizia. Questo progetto ha osservato come il cinema degli autori locali abbia saputo/dovuto confrontarsi con tutto questo.

Cinema, memoria e guerre dell'ex-Jugoslavia sono i tre poli di questa ricerca, che hanno determinato la scelta degli argomenti approfonditi, degli autori e dei testi filmici analizzati.

Il presente lavoro di ricerca si articola in due parti. La prima è dedicata agli studi sulla memoria e sul trauma, nella seconda invece ci si addentra nel caso studio del cinema post-jugoslavo. Le categorizzazioni e il confronto tra le diverse teorie descritte nella prima parte guidano il lettore nell'analisi del caso studio: le tematiche, gli autori e i testi filmici approfonditi nella seconda sono emersi dal confronto tra gli studi sulla memoria e le dinamiche storico-sociali legate alle guerre ex-jugoslave.

Aprono la prima parte alcuni capitoli importanti per definire cosa sia la memoria: l'evoluzione degli studi psichiatrici sul funzionamento mnemonico del cervello ha portato a una più chiara articolazione interna dei processi mnestici, mentre gli studi sociali e culturali hanno messo in evidenza il ruolo della memoria nella formazione dell'identità individuale inserita in un contesto relazionale.

Segue poi un approfondimento sulle diverse forme di memoria, una classificazione che tornerà utile poi nella seconda parte, dove tali concetti saranno ripresi per descrivere le diverse realtà memoriali conseguenti alla guerra dell'ex-Jugoslavia e le rispettive interpretazioni cinematografiche. Il percorso teorico si sviluppa a partire dal concetto di memoria collettiva, introdotto da Maurice Halbwachs, per continuare poi nell'esposizione dei concetti di memoria sociale e mediatica, approfonditi grazie agli studi di Eviatar Zerubavel, Niklas Luhmann, Elena Esposito e Roberta Bartoletti. Per una definizione della memoria culturale rimangono fondamentali i contributi teorici di Jan e Aleida Assmann, mentre gli interventi di Jürgen Habermas, Paolo Jedlowski, Anna Lisa Tota, Edward S. Casey, e Patrizia Violi contribuiscono a definire la memoria pubblica, concetto che sarà centrale a proposito dei luoghi simbolici del conflitto jugoslavo.

Il terzo capitolo si concentra sul rapporto tra storia e memoria, due diversi approcci al passato che però presentano interessanti zone di confluenza. Alcuni studiosi come David Lowenthal, Pierre Nora e Walter Benjamin si sono pronunciati a favore di un'irriducibile differenza tra questi due termini, ma è soprattutto nel campo della ricerca storica e nell'uso della testimonianza che emergono punti di confluenza inevitabili tra la ricostruzione memoriale soggettiva e l'esigenza di una verificabilità storica delle fonti orali, come ha ben illustrato lo storico Marc Bloch. Il rapporto tra storia e memoria solleva anche la questione di come il potere politico possa reinterpretare i fatti storici a favore della trasmissione di un determinato patrimonio memoriale. L'influenza del potere politico sulla rielaborazione del passato storico si manifesta attraverso due elementi che caratterizzano la sfera pubblica della memoria: le pratiche commemorative e la formazione degli archivi sono qui analizzati come esiti concreti di un'evoluzione descritta da Jacques Le Goff a partire dal ruolo del monumento e del documento nella società occidentale contemporanea.

Tali dinamiche ci mostrano come memoria e oblio siano due meccanismi dello stesso ingranaggio del ricordo, per questo sarebbe riduttivo considerare la dimenticanza come il negativo della memoria, si tratta di una funzione necessaria al cervello per poter registrare e conservare le informazioni. Il quarto capitolo presenta le diverse forme di oblio individuate da Paul Connerton e Marc Augé a partire dalle loro impostazioni teoriche specifiche, fino a considerare il ruolo dell'oblio nella cultura occidentale in relazione alla memoria storica novecentesca. Dagli studi di Yosef Hayim Yerushalmi, Anna Lisa Tota, Franco Ferrarotti, Claudio Vercelli e Pierre Vidal-Naquet si osserva come, oltre alla memoria, soprattutto l'oblio possa diventare uno strumento nelle mani del potere e tradursi in forme radicali di riscrittura della storia come il revisionismo e il negazionismo, fino al caso estremo dell'amnesia culturale. Le politiche dell'oblio sono attive e di grande attualità in diverse realtà post-belliche dell'area ex-jugoslava, di fronte a cui le arti e il cinema si presentano come forme di resistenza.

Il quinto capitolo illustra un sentimento particolare che nasce dal ricordo del passato, la nostalgia. La descrizione di tale sentimento sarà molto importante nella seconda parte per comprendere come il cinema post-jugoslavo abbia trasformato la potenza creativa della ricostruzione nostalgica in una forma di resistenza alle politiche di rimozione della memoria jugoslava. Il pensiero di Svetlana Boym è diventato fondamentale per delineare l'evoluzione storica della nostalgia e la sua articolazione interna nella forma restauratrice e in quella riflessiva. Nel rapporto con il sistema mediatico, economico e turistico sono illuminanti le analisi condotte da Roberta Bartoletti sui casi specifici di "mercificazione" della nostalgia, e le riflessioni di Fredric Jameson e Katharina Niemeyer sul ruolo dei media.

Nell'analisi dei diversi contesti post-bellici ex-jugoslavi e delle forme artistiche che hanno trattato il tema della guerra, diventa centrale il concetto di trauma. Nel sesto capitolo si giunge a un punto cruciale di questa ricerca che si basa sul quesito se l'arte e il cinema in particolare possano offrire una sorta di "terapia della memoria" di fronte al trauma della guerra. Gli studi, già da Freud, hanno

messo in evidenza come il trauma non sia una semplice memoria, ma un fenomeno complesso, difficile da individuare e definire. Le teorie sul trauma storico, sviluppate sul caso della Shoah (in particolare quelle di Cathy Caruth, Dori Laub e Shoshana Felman), hanno evidenziato come il punto di partenza per una rielaborazione del trauma sia un rapporto empatico tra vittima e ascoltatore che consenta di attivare un processo di narrazione dell'esperienza violenta. Il caso della Shoah ha segnato l'importanza, anche per i successivi conflitti, di un imperativo etico nella trasmissione della memoria traumatica, che, secondo Avishai Margalit, favorisce una ridefinizione dell'identità della vittima in un ruolo collettivo. Di fronte agli episodi violenti della storia si comprende come il trauma non sia sempre una condizione psichica individuale, ma possa agire come dinamica sociale: gli studi di Alexander, Eyerman, Giesen, Smelser, Sztompka hanno descritto il trauma culturale come strumento del potere per definire l'identità collettiva di una comunità. Le guerre di disgregazione della Jugoslavia hanno prodotto un trauma collettivo che si è radicato in diversi luoghi, come si vede anche nella produzione cinematografica. Patrizia Violi ha analizzato diversi "siti del trauma", dove i sintomi di una violenza storica sono trasmessi attraverso il coinvolgimento emotivo del visitatore.

La seconda parte della ricerca si occupa dell'arte cinematografica tra rappresentazione storica e rievocazione memoriale nel contesto della dissoluzione della Jugoslavia, della diffusione dei regimi nazionalisti negli anni '90 e delle conseguenze a una situazione di transizione giunta fino ai tempi recenti. Dopo un primo capitolo generale sul rapporto del cinema con la storia e la memoria e un quadro descrittivo sulle cinematografie post-jugoslave, un'introduzione metodologica spiega nel dettaglio le fonti e la struttura di questa parte della ricerca.

Per lo sviluppo della seconda parte, oltre alle risorse bibliografiche e filmiche citate, una fonte utile per l'analisi è stata il corpus di interviste in profondità, raccolte durante i periodi di ricerca che ho svolto a Sarajevo, presso l'Accademia di Arti Drammatiche, e a Belgrado, presso la Faculty of Arts. Le interviste si rivolgono a registi e registi, i cui film sono particolarmente significativi nella produzione cinematografica dell'area ex-jugoslava e nell'analisi della memoria degli anni '90. Le interviste sono state condotte in inglese e riportate integralmente in Appendice; alcuni brani sono citati all'interno dei capitoli della seconda parte, a supporto dell'analisi cinematografica. La struttura di ogni intervista include una sezione riguardante le opere dell'autore che hanno trattato i temi della memoria e del trauma, una valutazione sulle reazioni dei pubblici incontrati alle proiezioni dei film, infine a tutti è stata posta la domanda se, secondo loro, il cinema possa offrire una sorta di "terapia della memoria" di fronte al trauma della guerra, quesito da cui è nata questa ricerca. Nelle Conclusioni è stata sviluppata una riflessione intorno a tale quesito sulla base delle risposte ricevute in prima persona e dall'analisi del lavoro anche di altri autori non intervistati.

Considerata la complessità storica e sociale dei processi che hanno portato alle guerre di dissoluzione della Jugoslavia e alle loro conseguenze ancora attuali, ho scelto di raccontare il periodo degli anni '90 principalmente attraverso le vicende di quattro città (Vukovar, Sarajevo,

Srebrenica, Belgrado), luoghi simbolici per il loro ruolo nel conflitto e nella produzione cinematografica che hanno ispirato. La scelta di questi luoghi e di altre tematiche più trasversali hanno permesso di osservare il conflitto da diversi punti di vista e considerare gli sviluppi legati alla memoria di quegli anni e al trauma che ne è derivato. I capitoli dedicati alle città sono introdotti da una ricostruzione del contesto storico e memoriale degli anni '90, per facilitare il lettore nella comprensione delle tematiche affrontate nei film.

Il terzo capitolo della seconda parte è dedicato a Vukovar, cittadina croata vicino al confine serbo, il cui assedio è diventato il simbolo della guerra in Croazia. A partire dall'analisi di tre film di finzione, realizzati all'inizio degli anni '90 sull'assedio di Vukovar, sono stati messi in evidenza due aspetti che caratterizzano la formazione di una memoria collettiva cinematografica: la costruzione della figura del nemico e il riutilizzo dell'immagine televisiva nel testo filmico. Queste due componenti hanno influenzato la rappresentazione della guerra anche nel cinema croato contemporaneo. A conclusione il documentario del regista serbo Janko Baljak propone una narrazione memoriale alternativa, recuperando e rimontando gli stessi materiali utilizzati dalla propaganda mediatica serba e croata, e conferendovi un nuovo significato.

Se Vukovar è la città simbolo della guerra in Croazia, Sarajevo lo è per la Bosnia Erzegovina; entrambe le località rappresentavano, nei rispettivi paesi, una convivenza multietnica che il conflitto ha tentato di cancellare. Quello di Sarajevo è l'assedio più lungo della storia contemporanea, caratterizzato dalla resistenza dei numerosi cittadini che sono rimasti in città per tutta la durata del conflitto. In quegli anni la città assediata ha cercato di mantenere vive anche le sue numerose attività culturali. In campo cinematografico la vita quotidiana dei cittadini sotto le bombe è stata documentata da alcuni registi locali che sono rimasti e hanno raccolto una testimonianza unica, "dall'interno", della sopravvivenza durante l'assedio. I documentari di questi autori pongono la questione di cosa significhi rappresentare una guerra e di come questo materiale possa essere utilizzato dalla ricerca storica. Alcuni registi si mettono davanti all'obiettivo e raccontano la loro storia di sopravvivenza, la macchina da presa diventa così anche uno strumento di narrazione dell'esperienza traumatica e di rielaborazione collettiva. Questi documentari hanno inoltre creato un immaginario dell'assedio che ha influenzato il cinema di finzione sia locale sia realizzato da registi stranieri, e ha contribuito all'affermazione di un trauma culturale che definisce l'identità della cittadinanza anche per le generazioni successive al conflitto.

In Bosnia Erzegovina, oltre a Sarajevo, c'è un altro luogo fortemente simbolico della guerra jugoslava: Srebrenica è un sito che denuncia i sintomi di un trauma collettivo ancora presente, lasciato dal massacro di 8.000 bosniaci musulmani che lì è avvenuto nel 1995. Srebrenica è un sito del trauma, non un luogo della memoria, perché il trauma dei corpi scomparsi e di quelli che non hanno ricevuto giustizia non si è ancora tradotto in una narrazione memoriale. Di fronte al trauma di Srebrenica il cinema mostra il suo limite: non ci sono film di finzione, girati o ambientati a Srebrenica, riguardanti la guerra e il massacro del 1995. La mancanza di un immaginario

cinematografico di finzione è il sintomo del trauma attuale, che nel capitolo è indagato sulla base del paradigma dell'irrapresentabile filmico, un tema che si era diffuso in Europa riguardo alla rappresentazione dell'Olocausto.

La quarta città è Belgrado, luogo simbolo della Serbia degli anni '90 durante il regime di Slobodan Milošević. Sede della produzione cinematografica prima jugoslava e poi serba, Belgrado è stato il luogo dove, in contrasto al clima di repressione nazionalista, negli anni '90 si è sviluppato un forte cinema di resistenza, caratterizzato da film e autori che hanno affrontato le tematiche dell'oblio, della censura e del revisionismo storico, soprattutto di fronte alla negazione da parte del regime di una partecipazione serba alle guerre jugoslave. Nell'ambito del cinema serbo anche il sentimento nostalgico verso il passato jugoslavo è diventato un sentimento creativo di protesta contro la cancellazione di una memoria comune in corrispondenza dell'affermazione delle nuove identità nazionali.

La seconda parte della ricerca si chiude con due capitoli tematici più trasversali. Il settimo riguarda il recupero cinematografico di materiali e personaggi della storia passata jugoslava, rielaborati per interpretare il presente. Dopo la morte di Tito è stato possibile affrontare alcuni aspetti controversi della storia passata, legati alla seconda guerra mondiale e al regime jugoslavo, che erano stati censurati dalla memoria pubblica in favore del principio di "Fratellanza e Unità" su cui si è costruita la Jugoslavia titina. Tra i registi che hanno rielaborato materiali e personaggi del passato per gettare nuova luce sul loro presente, l'esempio più famoso riguarda Emir Kusturica che, con *Underground* (1995), ha costruito un ritratto feroce dell'illusione jugoslava di convivenza. Riguardo alla storia croata Lordan Zafranović ha realizzato un collage di materiali d'archivio e film di finzione per indagare gli episodi di collaborazionismo croato durante la seconda guerra mondiale, creando una riflessione storica su tutte le forme di nazionalismo e totalitarismo fino alla Croazia degli anni '90. Infine il regista bosniaco premio oscar, Danis Tanović, ha immaginato un moderno Gavrilo Princip, rivoluzionario mancato nella Bosnia contemporanea.

Partendo dalla teoria di Aleida Assmann sui mediatori della memoria culturale, tra cui annovera anche il corpo, l'ultimo capitolo si sofferma sul cinema femminile ex-jugoslavo e in particolare su quello bosniaco. Un cinema di donne davanti e dietro la macchina da presa nelle diverse cinematografie è diventato una presenza importante e riconosciuta con numerosi premi anche all'estero. Per molte registe la rappresentazione cinematografica del corpo diventa il "terreno" di indagine sul passato della guerra e mediatore per una narrazione dei traumi bellici, che riesce a sovvertire le categorie di genere, etnia, religione. Dopo una panoramica sugli studi del cinema femminile e femminista, che hanno trattato la rappresentazione del corpo come perno centrale per una messa in discussione dell'immagine stereotipata di genere, la ricerca si focalizza sul cinema femminile bosniaco. Il tema del corpo come mediatore memoriale è diffuso tra le autrici delle diverse cinematografie post-jugoslave, ma nel cinema bosniaco è stato sviluppato con gli esiti più interessanti. La ricerca si concentra sulle opere di tre registe, Jasmila Žbanić, Aida Begić e Ines

Tanović, che hanno fatto del corpo femminile sullo schermo un "luogo" di narrazione e rielaborazione del trauma bellico e uno strumento per rivendicare un ruolo femminile attivo nella società bosniaca ed europea contemporanea.

Questa ricerca nasce dal quesito se, tra le arti, il cinema possa essere uno strumento di rielaborazione collettiva e individuale dei traumi storici, cercando una risposta attraverso lo studio di un caso specifico e recente della storia europea. Il cinema, anche per il regista, non potrebbe mai sostituire il percorso psicoterapeutico sulla singola storia biografica. Tuttavia nel dopoguerra della tragedia, nel tempo futuro della rielaborazione e della giustizia il cinema può diventare uno strumento per la diffusione di storie e la condivisione di esperienze ferite, che sia un'occasione di dialogo tra pubblici di persone che hanno vissuto le stesse sofferenze o analoghi contesti di guerra. Nel presente dei conflitti invece, come ad esempio nei casi dei documentari girati durante l'assedio di Sarajevo o dei film ambientati a Belgrado negli anni '90, il cinema può diventare uno strumento di testimonianza storica e di denuncia pubblica per situazioni di oppressione fisica e politica; i film, risultato di quel particolare frangente storico, diventeranno poi i tasselli di un immaginario, consegnati alla trasmissione di una memoria culturale e cinematografica.

Parte 1

MEMORIA, OBLIO E TRAUMA

1. Il funzionamento della memoria

1.1 Come si ricorda

Introduzione al capitolo

A partire dagli anni '80 del '900 è avvenuta una proliferazione di studi sulla memoria soprattutto in Europa e in America, poi confluiti in quelli che oggi chiamiamo Memory Studies e che si compongono di numerose discipline. La memoria rappresenta il meccanismo attraverso cui l'uomo costruisce una narrazione del sé e diventa consapevole della propria storia all'interno della storia collettiva. Lo studio della memoria permette di arrivare al cuore dei processi che contribuiscono alla formazione dell'identità dell'uomo, un'identità individuale, ma anche sociale, storica e culturale. Individuando i diversi campi che si sono impegnati a definire la memoria, possiamo identificare alcune macro aree di studi. Le scienze biomediche si sono occupate dei processi psichici e neuronali che permettono il funzionamento della memoria, articolato in percezione-codifica-immagazzinamento-recupero, spesso a partire dalle patologie che lo colpiscono. Gli studi che si sono sviluppati negli anni in campo medico e psicologico hanno permesso di comprendere come la memoria non sia un semplice "magazzino" da riempire, ma un processo complesso, influenzato da fattori esterni e interni all'individuo, che si articola in tipologie con funzioni e limiti differenti. Nello studio della memoria, in ambito clinico si è sviluppato un interesse soprattutto legato al funzionamento del cervello, mentre cognitivisti e psicoanalisti hanno sviluppato le proprie teorie basandosi maggiormente sull'osservazione del comportamento dei pazienti. Si deve soprattutto alla psicologia cognitiva la concezione della memoria come processo e la sua articolazione interna. Come percezione, emozione, attenzione, anche la memoria costituisce una delle funzioni vitali attraverso cui un'informazione è elaborata, archiviata e poi recuperata dal nostro cervello, e si inserisce in quel funzionamento della mente come interfaccia tra l'attività cerebrale e il comportamento. L'altra importante corrente psicologica che si è occupata della memoria è la psicoanalisi, grazie alle osservazioni e ai trattamenti terapeutici di Freud sui suoi pazienti. Il grande contributo della psicoanalisi allo studio della memoria si esplicita soprattutto attraverso due concetti che ritorneranno in questa ricerca: la traccia mnestica e il processo di rimozione. La traccia mnestica rappresenta una via che conduce allo stimolo immagazzinato: tutto ciò che viene a contatto con la nostra percezione lascia una traccia nella memoria attraverso cui è possibile recuperare l'evento originario dallo stato inconscio. La rimozione invece riguarda episodi traumatici e desideri repressi che non riescono a essere accettati dal soggetto e che per questo sono esclusi dalla rievocazione cosciente. La rimozione nell'inconscio non elimina dalla memoria tali contenuti del passato, ma questi rimangono attivi e riemergono ripetutamente sotto forma di sintomi psichici e psicosomatici.

Il concetto di memoria come processo è ripreso anche nel campo delle scienze sociali che si interessano delle politiche del ricordo all'interno della società. La memoria in campo sociale viene definita in qualità di memoria della sfera pubblica e del patrimonio culturale, attraverso le dinamiche di potere che si concretizzano nei luoghi deputati alla commemorazione e i sistemi simbolici tramandati attraverso le generazioni. Nella dimensione pubblica e sociale, i media giocano un ruolo fondamentale nella trasmissione di una versione ufficiale e dominante, tendendo a presentare la memoria come un terreno di confronto e scontro tra le diverse interpretazioni del passato collettivo. Le scienze umane propongono una visione storica della memoria, legata alle grandi questioni politiche e sociali dell'umanità, da cui spesso emerge una ricostruzione dei traumi del passato. All'interno delle scienze umane, la cultura visuale e letteraria spesso offre un'interpretazione del tema unendo gli sviluppi della memoria collettiva al racconto autobiografico degli autori, dove le immagini letterarie o puramente visive, grazie anche all'apporto di brani documentari, danno forma agli effetti della Storia sulle vicende individuali.

Tutte queste discipline offrono una loro interpretazione della memoria e allo stesso tempo contribuiscono a delineare un fenomeno complesso e multiforme come quello del rapporto tra l'essere umano e lo scorrere del tempo, nella comunicazione con se stesso e con la società che lo circonda. Tutti questi contributi si intrecciano e non possono prescindere l'uno dall'altro, solo completarsi a vicenda.

1.1.1 Definire la memoria

Di fronte al tentativo di definire la memoria ci si potrebbe trovare in un grande imbarazzo, non certo perché la storia del pensiero umano non si sia confrontata con questo tema, ma proprio perché le definizioni sono tanto numerose quanti sono i campi di indagine sull'uomo. Si potrebbe partire dalla considerazione che non esiste una definizione unitaria di memoria e che per affrontare questo tema occorre forse un approccio che sia multidisciplinare e transdisciplinare. Questa ricerca si occupa di come il tema della memoria collettiva e del trauma possano essere trattati all'interno della produzione artistica nel contesto del dopoguerra ex-jugoslavo; si muove quindi maggiormente nell'ambito di una concettualizzazione culturale e sociale della memoria.

Nonostante questa definizione di campo iniziale anche uno studio culturale della memoria non può prescindere, anzi solo arricchirsi, dei contributi provenienti da altri ambiti disciplinari: dalla spiegazione psichica del funzionamento del ricordo allo studio psicoanalitico sul trattamento del trauma, dalle dinamiche sociali della memoria collettiva e pubblica fino al rapporto con la scienza storica. Sarebbe riduttivo tentare di comprendere alcuni aspetti sociali della memoria, come ad esempio le dinamiche memoriali dei diversi gruppi, le pratiche commemorative della sfera pubblica o le tecniche di costruzione del trauma culturale, senza avvalersi delle teorie psicoanalitiche o degli studi delle neuroscienze. Tutti questi ambiti disciplinari si sono a lungo impegnati nella definizione della memoria e del suo funzionamento, proprio perché essa rappresenta la chiave per

comprendere l'identità umana, la percezione di sé e della propria storia in relazione agli altri. Ho deciso di partire dalla descrizione del processo mnestico perché credo possa essere una guida fondamentale, un punto a cui è sempre possibile tornare, che ci aiuterà anche più avanti a comprendere gli sviluppi socioculturali del tema.

Ci sono tante metafore che possono descrivere il funzionamento della memoria, soprattutto quelle di tipo spaziale, una tavoletta di cera secondo Platone, una casa per Henry James, un magazzino o un computer, luoghi dove trovano spazio gli oggetti della memoria cioè i ricordi, ma più di tutte le immagini che possono essere usate per descriverla, si tratta della «funzione psicologica che forse ci caratterizza di più come individui»¹.

Nel *Dizionario della memoria e del ricordo* Yvonne Ehrenspeck definisce la memoria come il «risultato dell'attività intenzionale di imprimersi nella mente, attraverso espedienti mnemonici, numeri, formule, parole, frasi o testi.»² I vantaggi e gli svantaggi dell'imparare a memoria, discussi soprattutto in pedagogia e nella teoria dell'apprendimento, riguardano da un lato l'allenamento e l'esercizio della capacità mnemonica, dall'altro però le nozioni apprese semplicemente con l'ausilio della memoria, senza una comprensione preliminare e profonda, possono essere considerate dannose per l'impiego pratico del sapere, soprattutto per l'abilità di trasferire conoscenze da un ambito all'altro, per la capacità di risolvere problemi e lo sviluppo del pensiero creativo.

Il vocabolario Treccani definisce la memoria sia come capacità di conservare traccia delle informazioni relative a eventi, immagini, sensazioni di cui si è avuto esperienza, sia come capacità di rievocarli anche dopo che lo stimolo originario sia cessato, riconoscendo tali informazioni come stati di coscienza trascorsi. Il termine memoria viene riferito anche ai contenuti stessi dell'esperienza rievocata e ai «meccanismi psicologici e neurofisiologici che permettono di registrare e successivamente di richiamare informazioni»³. Elemento costitutivo dell'identità personale, che conserva tutte le nostre esperienze con il mondo esterno, il funzionamento della memoria è garantito da due sistemi fondamentali che presentano caratteristiche e funzioni differenti.

La memoria a breve termine ha una limitata capacità di immagazzinamento e per questo elabora una piccola quantità di informazioni momento per momento; la memoria a lungo termine invece riesce a conservare per lunghi periodi di tempo un numero quasi illimitato di informazioni che vi posso risiedere in modo più o meno permanente.

Il termine "memoria di lavoro" è stato introdotto negli anni '80 e ha finito per sostituire in parte la tradizionale nozione di memoria a breve termine; i due concetti sono affini anche se non completamente sovrapponibili. La memoria di lavoro presenta le caratteristiche di capacità limitata e conservazione temporanea delle informazioni, come la memoria a breve termine, ma non si

¹ Anna M. Longoni, *La memoria*, Bologna, Il Mulino, 2010, Kindle e-book, cap. 1

² Nicolas Pethes, Jens Ruchatz (a cura di), *Dizionario della memoria e del ricordo*, Milano, Bruno Mondadori, 2005, p. 1

³ voce "memoria" in <http://www.treccani.it/vocabolario/memoria/> (ultimo accesso: marzo 2016)

tratta di un magazzino temporaneo, è piuttosto un sistema più complesso impegnato nell'elaborazione delle informazioni durante l'esecuzione di diversi compiti cognitivi, quali comprensione e apprendimento. Come sottolinea Anna M. Longoni⁴, docente di psicologia della memoria all'Università La Sapienza di Roma, possiamo capire la funzionalità della memoria di lavoro in molte situazioni della vita quotidiana: ad esempio quando leggiamo un testo o una frase, la memoria di lavoro ci permette di tenere a mente ciò che abbiamo già letto mentre continuiamo la lettura; questo tipo di memoria a breve termine consente di elaborare continuamente informazioni che vengono trattenute solo per il tempo necessario al loro trattamento e poi sostituite da altre. Anna M. Longoni si interroga se sia possibile che tutti i contenuti passati attraverso la memoria di lavoro si trasferiscano poi nella memoria a lungo termine. Se così fosse il cervello sarebbe caricato di un'infinità di informazioni, cruciali come insignificanti. Gli esperimenti condotti sul cervello in campo neuropsicologico offrono come più probabile l'ipotesi che solo alcune delle informazioni elaborate passino nella memoria a lungo termine e che la decisione avvenga in modo consapevole da parte dell'ippocampo, una piccola struttura posta al centro del cervello. La selezione si basa sostanzialmente su due fattori: il significato emotivo dell'informazione e il suo collegamento a conoscenze già in nostro possesso.

Come emerge già dalle prime definizioni, la memoria non è un monolite, ma si articola in diverse parti. Gli esperimenti sui pazienti, soprattutto nel campo della psicologia cognitiva, hanno messo in luce come il funzionamento del ricordo si espliciti in diverse tipologie con limiti e funzioni peculiari.

Riguardo alla memoria a lungo termine Edgar Erdfelder⁵ scrive che si differenzia dalla memoria di lavoro per la durata della latenza, a fronte di una fase di fissazione o apprendimento che può durare da pochi minuti a molti anni; mette in evidenza come la memoria a lungo termine possa distinguersi sulla base dei suoi contenuti. Essendo praticamente illimitata, per risultare funzionale la memoria a lungo termine deve essere organizzata. La principale distinzione interna proposta dalla neurofisiologia è quella tra memoria dichiarativa e procedurale. Le informazioni che siamo in grado di descrivere e su cui possiamo riflettere costituiscono la memoria dichiarativa; mentre abilità e capacità specifiche, che si attivano in modo implicito e che non sono oggetto di riflessione, appartengono alla memoria procedurale. La dichiarativa può essere distinta a sua volta tra memoria episodica, riferita a eventi con un contesto spazio-temporale preciso, e semantica che riguarda il nostro sapere generale sul mondo, l'uso del linguaggio, i significati delle parole, le regole e i simboli linguistici⁶.

La memoria episodica è autoreferenziale, cioè si riferisce alla persona stessa che ricorda e per questo, attraverso il ricordo, può comportare la sensazione di rivivere l'evento passato. Se la memoria episodica è legata alle circostanze precise dell'evento rievocato, quella semantica invece permette di usare le informazioni in essa contenute senza fare riferimento al contesto di

⁴ Anna M. Longoni, *op. cit.*, cap.1

⁵ Nicolas Pethes, Jens Ruchatz (a cura di), *op. cit.*, pp. 311-312

⁶ Anna M. Longoni, *op. cit.*, cap.1

acquisizione. Condividono il fatto di essere entrambe accessibili in modo consapevole e di poter comunicare agli altri le informazioni in esse contenute. Edgar Erdfelder individua anche la memoria prospettica e quella delle fonti. A differenza della memoria di azioni abituali e ormai automatiche per l'individuo, la memoria prospettica contiene intenzioni di azioni coscienti che riguardano piani e progetti, può essere basata sul tempo (es. ricordarsi di cuocere l'uovo nell'acqua per cinque minuti) o basata sugli eventi (es. ricordarsi il compleanno di una persona tra alcuni mesi)⁷. Infine la memoria delle fonti riguarda il ricordo della provenienza di un'informazione, il saper individuare il «contesto spaziale, temporale e sociale di un evento o di una condizione percettiva al momento della sua codifica»⁸. In tale categoria del ricordo il controllo della fonte diventa determinante per il «controllo della realtà», cioè la separazione tra elementi reali e immaginari. Tale distinzione è stata rilevata in particolare da psicologi cognitivi e neuroscienziati, da coloro cioè che si sono occupati soprattutto del rapporto tra l'articolazione anatomica della memoria e i suoi effetti sul comportamento.

L'articolazione interna tra i diversi tipi di memoria è emersa soprattutto dagli studi sulle malattie neurodegenerative e sull'invecchiamento, che hanno poi reso necessaria una distinzione tra le varie tipologie per individuare le funzioni colpite. Per esempio nei pazienti anziani gli scienziati hanno potuto rilevare una perdita della memoria dichiarativa a causa del fisiologico deperimento delle cellule cerebrali; nei malati di Alzheimer invece la malattia colpisce in generale la memoria, in particolare quella episodica.

Daniel Schacter⁹, professore di psicologia alla Harvard University, dedica un capitolo del suo libro, *Alla ricerca della memoria*, alla prospettiva del ricordo e da qui recupera la distinzione tra memoria dell'osservatore e memoria di campo. La differenza tra queste due modalità del ricordo riguarda la posizione percepita del soggetto ricordante: l'osservatore può "guardare" l'evento da una prospettiva esterna e percepirà come una sorta di punto di vista originale sull'evento ricordato, oppure il soggetto può vedersi nel proprio ricordo in qualità di attore. La distinzione nasce dagli studi di Sigmund Freud, convinto che potesse avere delle importanti implicazioni per la teoria psicoanalitica; i ricordi dell'osservatore, considerato un punto di vista distaccato sull'evento, sono in realtà versioni alterate dell'evento originario, perché la prospettiva iniziale del soggetto ricordante sull'evento è frutto di una memoria di campo. Freud ritenne di avere una prova della natura ricostruttiva dei primi ricordi, osservando la frequenza con cui i suoi pazienti assumevano la prospettiva dell'osservatore esterno nella rievocazione dei propri ricordi infantili.

Dopo le osservazioni di Freud sui suoi pazienti, nel 1983 i cognitivisti G. Nigro e U. Neisser presentarono la prima indagine esaustiva riguardante la memoria di campo e dell'osservatore. La ricerca sul gruppo campione ha fatto emergere come nei ricordi più distanti le persone tendano a vedersi in qualità di attori (affermato anche da Freud), mentre in quelli più recenti si tende ad

⁷ Nicolas Pethes, Jens Ruchatz (a cura di), *op. cit.*, pp. 329 - 330

⁸ Ivi, p. 319

⁹ Daniel L. Schacter, *Alla ricerca della memoria*, Torino, Einaudi, 2001

assumere una prospettiva originale nella rievocazione. La ricerca di Nigro e Neisser si spinge anche oltre, chiedendo ad alcune persone del campione di ricordare eventi del loro passato concentrandosi sui sentimenti ad essi legati, ad altre di ricordare concentrandosi invece sulle circostanze oggettive degli eventi stessi. Ne emerge che le persone assumevano una prospettiva di campo soffermandosi sui sentimenti, e una prospettiva da osservatore esterno quando si concentravano sugli aspetti oggettivi dei ricordi. Schacter ne deduce che una parte importante dell'esperienza rievocativa è costruita o inventata al momento della rievocazione, e che le modalità del ricordo sono condizionate dagli obiettivi che l'individuo si pone quando cerca di richiamarlo alla mente. Il soggetto che ricorda contribuisce quindi a delineare il quadro dell'evento nel momento in cui cerca di recuperarlo¹⁰.

Oltre a tutte le distinzioni fatte in precedenza sulla base delle diverse caratteristiche e funzioni della capacità mnestica, Anna Longoni, nella sua "guida" al grande mondo della memoria, precisa come esista anche un'altra importante distinzione, che non si sostituisce alle precedenti, ma che semplicemente si basa su un criterio alternativo di identificare il ricordo, in relazione al rapporto tra consapevolezza e rievocazione.

La memoria esplicita indica l'azione del ricordare in modo consapevole e intenzionale, il recupero deliberato di un'informazione dalla propria memoria. Il ricordo implicito invece riguarda tutte quelle situazioni in cui «il comportamento di una persona è influenzato da un evento passato, senza che ve ne sia la consapevolezza»¹¹. La distinzione tra memoria implicita e esplicita è stata una tappa fondamentale, frutto di un percorso controverso e di un grande dibattito tra gli studiosi. Daniel L. Schacter si è occupato molto di memoria implicita, soprattutto nello studio dei pazienti amnestici, e pone alcuni quesiti quali punti di partenza della sua riflessione: come è possibile dimostrare di ricordare esperienze passate se non ci si accorge di ricordarle, come è possibile identificare i ricordi impliciti e la loro influenza su comportamenti e pensieri della vita quotidiana, e inoltre cosa può suggerire il ricordo implicito sulla natura e l'organizzazione della memoria nella mente e nel cervello. Dalla fine degli anni '70 gli studi sulla memoria implicita da parte di psicologi e neuroscienziati hanno rivoluzionato l'idea stessa di memoria e la misurazione degli effetti delle esperienze passate sull'attività del ricordo nel presente¹².

La scoperta di un sistema mnestico implicito non fu però un risultato naturale degli studi che alcuni neuroscienziati stavano compiendo: di fronte all'identificazione della memoria implicita si accese un animato dibattito tra gli studiosi della mente, cominciato tra gli anni '60 e '70, intorno all'idea che la memoria non fosse un unico sistema multiuso, fino a che gli esperimenti sui pazienti non avessero evidenziato l'esistenza di diversi sistemi multipli. Schacter racconta come si sia giunti a tale riconoscimento scientifico e gli studi precedenti. Alla fine degli anni '70, durante gli studi a Oxford, venne a contatto con gli studiosi L. Weiskrantz e E. Warrington che cominciavano a

¹⁰ Ivi, p. 9

¹¹ Anna M. Longoni, *op. cit.*, cap.1

¹² Daniel L. Schacter, *op.cit.*, pp. 170-171

pubblicare le loro ricerche su pazienti amnestici dotati di una forma di percezione inconscia, che gli studiosi chiamarono *blindsight* (visione cieca), legata in qualche modo all'esistenza di un mondo della memoria e della percezione inconscie, nascosto alla mente conscia.

Già Freud e gli psicoanalisti avevano teorizzato l'esistenza di una mente inconscia che racchiude fantasie, desideri e paure repressi. Nel saggio *Ricordare, ripetere, elaborare* del 1914 emerge come la memoria svolga il ruolo chiave di accesso all'origine dei disturbi psichici dei pazienti. All'inizio del suo intervento Freud sottolinea il cambiamento avvenuto nella terapia psicoanalitica dai primordi: due fasi si sono susseguite, ma il ricordo rimane in entrambe la finalità principale della terapia per individuare fatti e processi mentali correlati all'insorgenza dei sintomi di malattie psichiche. Se nella prima fase il ricordo era stimolato attraverso l'impiego dell'ipnosi, pratica che spesso portava a confabulazioni illusorie ("pseudo-ricordi"), successivamente, dopo l'abbandono dell'ipnosi, l'analisi aveva lo scopo di recuperare, tramite associazioni libere, ciò che il paziente non riusciva a riportare allo stato cosciente. Il terapeuta poteva aggirare la resistenza al ricordo da parte del paziente attraverso un lavoro di interpretazione, condividendo i risultati dell'analisi con il suo assistito, concentrandosi sull'indagine di ciò che era presente, nel momento attuale, nella superficie della psiche del paziente, rendendolo consapevole delle proprie resistenze al ricordo di un particolare momento o situazione all'origine del problema¹³. Freud descrive il processo di dimenticanza nella terapia psicoanalitica in termini di rimozione: «quasi sempre il dimenticare impressioni, scene o esperienze, si riduce nell'escluderle»¹⁴. Si tratta di fatti a cui il paziente non ha più pensato dopo che sono accaduti, ma è possibile superare tale dimenticanza se l'analista riesce a interpretare i ricordi di copertura, presenti in gran numero. Freud ne aveva già parlato in un saggio omonimo del 1899¹⁵, definendoli ricordi che non hanno valore per il fatto di essere rievocazioni o per il loro contenuto, ma per il rapporto che esiste tra il contenuto di questi ricordi di copertura e un altro, che è stato rimosso. Alla formazione di tali ricordi concorrono due tipi di forze psichiche all'opera: una basata sull'importanza dell'esperienza passata come motivo per ricordare, l'altra è invece una resistenza al ricordo di tale esperienza. Si stabilisce così un compromesso: lo scopo dei ricordi di copertura è quello di "nascondere" i contenuti dell'esperienza rimossa o dei desideri inconsci, e allo stesso tempo di esprimerli attraverso sogni e altri sintomi ad essi collegati. Al soggetto che ricorda, tali immagini di copertura appaiono insignificanti, in realtà sottintendono un contenuto inconscio rimosso dal ricordo consapevole. Nella riflessione del 1914, Freud scrive che nei ricordi di copertura dell'età adulta non si conserva soltanto una parte, ma tutto l'essenziale dell'infanzia. Schacter¹⁶ precisa come memoria inconscia e percezione inconsapevole nella

¹³ Sigmund Freud, *Ricordare, ripetere, elaborare*, in Sigmund Freud, *Opere 1905/1921*, Roma, Newton Compton, 1992

¹⁴ Ivi, p. 722

¹⁵ Sigmund Freud, *Ricordi di copertura*, in Sigmund Freud, *Opere 1886/1905*, Roma, Newton Compton, 1992

¹⁶ Daniel L. Schacter, *op.cit.*

blindsight non riguardino sentimenti, desideri e paure repressi, legati alla nozione freudiana di inconscio.

Uno dei primi studiosi della memoria a compiere una distinzione tra forma conscia e inconscia è Henri Bergson che, nel 1911 in *Materia e memoria*, divide il ricordo conscio del passato dalle abitudini che influenzano inconsciamente il comportamento umano. Nella teorizzazione di questa distinzione, Bergson giunse alla conclusione dell'esistenza di un nuovo sistema mnestico e che la mente potesse contenerne più d'uno, ma negli anni '60 e '70 si sviluppò un grande dibattito intorno alla questione se memoria a breve termine e memoria a lungo termine dipendessero da due sistemi diversi. Non tutti gli studiosi ne erano convinti; già quando, nel 1972, il neuroscienziato Endel Tulving introdusse la distinzione tra memoria episodica e semantica, alcuni psicologi non accettarono tale divisione della memoria a lungo termine in due sottosistemi.

Negli anni '80, con gli studi e gli esperimenti operati da Tulving sui pazienti amnestici, a cui collaborò lo stesso Daniel Schacter, si voleva introdurre addirittura un quarto sistema mnestico, oltre a memoria episodica, semantica e procedurale, una memoria che nasce da un effetto di facilitazione (detto *priming*) che si verifica a prescindere dalla memoria conscia. Gli studiosi, che rifiutavano la teoria di un sistema mnestico multiplo, ritenevano invece che l'effetto di facilitazione potesse manifestarsi in un sistema unico e indifferenziato e che certe capacità, come quella di lettura osservata sui pazienti presi in esame, potessero dipendere da una specie di "memoria procedurale" non compromessa dall'amnesia.

Alla metà degli anni '80, alla luce dei risultati ottenuti sui pazienti amnestici, che di fronte a uno stimolo di facilitazione dimostravano di ricordare alcuni elementi dell'esperienza recente senza poterla rievocare esplicitamente, il gruppo di ricerca di Schacter stabilì la nuova terminologia che potesse descrivere quanto osservato, introducendo la distinzione tra memoria implicita e memoria esplicita. La ricerca sulla memoria implicita ha offerto prospettive inedite in diversi campi di studio; ad esempio, sottolinea Schacter, a metà degli anni '80 anche gli psicologi sociali cominciarono a interrogarsi sul ruolo della memoria implicita nella vita quotidiana, cercando di capire perché la gente preferisse determinati prodotti rispetto ad altri. Studi attendibili dimostravano come le scelte e le preferenze degli individui potessero essere condizionate da incontri e esperienze specifiche non ricordati a livello esplicito. Un altro ambito in cui tali ricerche hanno acceso una prospettiva inedita è quello dell'apprendimento infantile, le modalità con cui bambini e neonati imparano dall'esperienza. Alcuni studi nell'ambito della psicologia dello sviluppo hanno dimostrato come anche i neonati di pochi mesi possano trattenere alcune informazioni sui dettagli di un oggetto e il contesto in cui lo hanno incontrato, manifestando una memoria più implicita che esplicita; solo verso il primo anno d'età i bambini cominciano a mostrare una capacità di rievocazione esplicita.

La memoria implicita può essere sottoposta ad alcune distorsioni come errori relativi al ricordo dell'origine, infatti se non si ricorda esplicitamente da dove proviene una determinata informazione, è possibile cadere nell'individuazione di fonti errate e false rievocazioni nel tentativo di capire da

dove viene una certa idea o emozione. La memoria implicita ha più a che fare con l'esperienza del déjà vu, la sensazione improvvisa di avere già vissuto un evento che sembra verificarsi per la prima volta, il presente riattiva così un frammento di esperienza senza che si riesca a rievocarlo esplicitamente. Come dimostrato da ricerche nel campo della psicologia sociale, oltre all'ambito percettivo la memoria implicita può agire anche a livello concettuale, presentandosi tra le cause dei pregiudizi sessuali e razziali. Opinioni precostituite sugli altri, in particolare verso certe categorie come donne e minoranze, possono attivarsi inconsapevolmente al momento dell'interazione con i membri del gruppo o se interpellati a riguardo; pur inconsapevoli queste opinioni possono influenzare il giudizio sui membri di determinati gruppi sociali. A conclusione della sua riflessione Schacter osserva come l'influenza implicita sui giudizi e sui comportamenti possa avere effetti negativi proprio perché agisce fuori dal controllo e dalla volontà della persona. Gli psicologi sociali chiamano "contaminazione mentale"¹⁷ quando i giudizi e i pensieri risentono di influenze inconsce negative, a cui si è esposti semplicemente dimenticando o ignorando da dove derivino. Ecco che il mondo della memoria implicita appare molto diverso da quello dell'inconscio freudiano: i ricordi inconsci sono frutto di una lotta contro forze repressive di conflitti e desideri profondi, i ricordi impliciti invece sono naturali conseguenze di attività quotidiane quali la percezione, la comprensione e l'azione, il risultato dell'adattamento costante del cervello al mondo.

1.1.2 La memoria come processo

L'Enciclopedia Treccani¹⁸, nel definire la memoria, parla di processo attraverso cui è possibile riprodurre nella mente stati di coscienza passati, che siano sensazioni, nozioni o immagini, riconoscerli e dare loro una collocazione nel tempo e nello spazio. La psicologia individua un insieme di processi coinvolti nel funzionamento della memoria in cui operano diverse funzioni cognitive, dall'attenzione alla percezione fino ad abilità appartenenti all'intelligenza in generale. Esistono processi più specificatamente definiti mnestici che rappresentano il funzionamento della memoria: la codifica delle informazioni che vengono a contatto con il sistema cognitivo, l'immagazzinamento, il consolidamento e infine il ricordo. Il sistema di codifica delle informazioni può operare in modo conscio, quindi sotto il controllo dell'individuo che ad esempio registra intenzionalmente le informazioni attraverso un apprendimento mnemonico, oppure in modo inconscio, quando le informazioni sono assorbite dall'individuo in modo automatico. La codifica degli stimoli provenienti dall'esterno utilizza diversi codici, le forme attraverso cui la mente "archivia" le informazioni, che possono essere visivi, acustici, verbali ecc. Al termine del processo di codifica, l'informazione viene immagazzinata diventando una traccia mnestica, espressione che indica le relazioni che si instaurano tra le richieste fatte al sistema cognitivo e le sue risposte.

¹⁷ Ivi, pp. 200

¹⁸ voce "memoria" in <http://www.treccani.it/enciclopedia/memoria/> (ultimo accesso: marzo 2016)

Quando ci stupiamo di fronte a persone con una memoria prodigiosa oppure di come certi ricordi siano fuggevoli, la risposta ai nostri interrogativi sta nel processo di codifica, quel processo per cui ciò che una persona vede, sente o percepisce viene trasformato in ricordo.

Torna di nuovo in aiuto Daniel Schacter¹⁹ e i suoi studi sul funzionamento del cervello. Abbiamo già illustrato le differenze tra memoria a lungo termine e memoria di lavoro, quest'ultima dipende da una rete di strutture cerebrali diversa dai sistemi a lungo termine; se consideriamo ad esempio le informazioni linguistiche, utilizziamo il ciclo fonologico quando dobbiamo tenere a mente pochi elementi per un brevissimo tempo, pochi secondi. A questo punto subentra il processo di codifica: affidandosi al solo ciclo fonologico ripetendo in fretta un numero di telefono o un nome, l'informazione sarà codificata solo superficialmente e il ricordo sarà molto breve. Affinché l'informazione rimanga in maniera più duratura, occorre che la codifica sia più profonda, ad esempio associando in modo significativo il dato immagazzinato a una conoscenza già esistente nella memoria.

La profondità di elaborazione dell'informazione è l'effetto che si ottiene al termine di una codifica profonda che permette poi di ricordare l'informazione più a lungo e con maggiore precisione rispetto alla semplice momentanea ripetizione. La codifica elaborativa è l'unica forma di codifica semantica che permette un'alta prestazione della memoria, in quanto basata sull'integrazione delle nuove informazioni con quelle già in possesso. La nostra vita quotidiana, sottolinea Schacter, sarebbe invivibile se dovessimo sottoporre ogni singolo fatto a una codifica profonda, per questo ci guida una naturale selezione, dove le conoscenze già possedute determinano la scelta e la codifica delle nuove informazioni. Una volta immagazzinata l'informazione può essere recuperata attraverso i meccanismi di rievocazione, che rendono i dati disponibili e accessibili al ricordo. Se l'informazione non è ricordata, come spesso capita anche nella vita quotidiana, significa che questa, pur essendo stata codificata, non è accessibile al ricordo.

Il processo di rievocazione è determinato da un efficace suggerimento (retrieval cue) che possa innescare il meccanismo di recupero della traccia mnestica. La qualità di tale suggerimento è data dalle caratteristiche dell'indizio e dalla loro corrispondenza con le proprietà dell'informazione da recuperare e del contesto in cui è stata appresa, pertanto maggiori proprietà condivise favoriranno una più alta probabilità del ricordo²⁰. Endel Tulving ha elaborato il "principio di specificità della codifica", secondo cui una persona registra un evento in un modo specifico, ma la probabilità che l'evento codificato venga poi ricordato dipende «dal grado di riproduzione o coincidenza tra i processi di codifica e di recupero»²¹. L'utilità dell'indizio per il recupero dipende anche dalla natura della codifica iniziale: quella elaborativa è in grado di fornire livelli più elevati di ricordo esplicito perché garantisce l'accesso a una gamma di indizi di recupero molto più vasta e complessa, a differenza di una codifica superficiale che permetterebbe la rievocazione solo grazie a un indizio

¹⁹ Daniel L. Schacter, *op.cit.*

²⁰ voce "memoria" in <http://www.treccani.it/enciclopedia/memoria/> (ultimo accesso: marzo 2016)

²¹ Daniel L. Schacter, *op.cit.*, p. 50

perfettamente corrispondente. A proposito del rapporto tra indizio e ricordo, il recupero può essere associativo, processo automatico di stimolo alla memoria che si verifica quando un indizio innesca automaticamente l'esperienza del ricordo; il recupero forzato o strategico invece richiede una "perlustrazione" della memoria in attesa che emerga l'indizio giusto per la rievocazione.

1.1.3 Il concetto di memoria nelle scienze sociali e culturali

Il concetto di memoria come processo è stato accolto anche dagli studi sociali e culturali. Nell'ambito della sociologia culturale Paolo Jedlowski²², nel suo saggio *Memoria*, riprende il concetto di processo mnestico sostenendo che non è sufficiente parlare di memoria al singolare, ma è necessario definirla al plurale, sulla base delle diverse condizioni in cui si trova l'individuo che ricorda. Come ha mostrato l'intensa riflessione del ventesimo secolo, la memoria si presenta anche come tema interdisciplinare, per cui una definizione a senso unico sarebbe riduttiva.

Definire la memoria diventa complesso e Jedlowski cerca di fissare i punti su cui scienziati e studiosi dell'argomento si troverebbero d'accordo. Prima di tutto riconosce il fatto che non è possibile definire la memoria come una facoltà, ma come un insieme di facoltà collegate tra loro. Il secondo aspetto critica il modello usato da Sant'Agostino che vede la memoria come un "magazzino"; certo l'immagazzinamento ne è uno dei meccanismi di funzionamento, ma ridurla a questo sarebbe insufficiente. Jedlowski infatti sottolinea che il ricordo è un insieme di processi e attività più che un mero deposito. Il terzo e ultimo punto riguarda il rapporto con il passato: la memoria non è una semplice conservazione e riproduzione di informazioni o eventi passati, ma ogni ricordo è frutto di un'operazione di selezione e riformulazione costante di ciò che è avvenuto.

Se il ricordo quindi è un processo cognitivo che procede per gradi ed è sempre ricostruttivo nei confronti del passato che recupera, una questione fondamentale è quella della fedeltà del ricordo rispetto alle informazioni immagazzinate, il cui margine varia a seconda del tipo di conoscenze archiviate, per esempio le competenze procedurali automatizzate e alcune competenze semantiche come i concetti e il linguaggio, dipendono dalla qualità dell'apprendimento²³. Il problema dell'infedeltà nella ricostruzione si pone in modo particolare per la memoria relativa a eventi, la distanza temporale è uno dei fattori che maggiormente può influenzare l'attendibilità del ricordo, perciò se un evento è recente non dovrebbero esserci difficoltà nel rievocare anche i dettagli, se invece l'evento si colloca in un passato molto distante, il suo ricordo potrebbe presentarsi più povero, dovrà infatti essere ricostruito attraverso l'aiuto di deduzioni tratte dalle conoscenze di base dell'individuo. Emerge così una stretta relazione tra le informazioni specifiche di eventi codificati dalla memoria episodica e gli schemi generali di conoscenza semantica: l'esperienza di un evento modifica e arricchisce lo schema di conoscenza, mentre quest'ultimo

²² Paolo Jedlowski, *Memoria*, Bologna, CLUEB, 2000

²³ voce "memoria - meccanismi della rievocazione" in <http://www.treccani.it/enciclopedia/memoria/> (ultimo accesso: marzo 2016)

mette a disposizione gli elementi per la ricostruzione del ricordo tramite inferenze. Qui si colloca il problema della fedeltà perché, tramite questo processo, il medesimo evento sarà ricostruito in modo parzialmente diverso e ricodificato con i nuovi elementi del contesto in cui è avvenuta la rievocazione. Più avanti mi occuperò diffusamente della testimonianza e del trauma, di come possa influenzare in modo determinante la ricostruzione memoriale, ma sul tema della fedeltà nella ricostruzione di un evento passato occorre tenere presente due aspetti importanti: da un lato l'attendibilità di resoconti richiesta soprattutto in ambito legale e storico, dall'altro proprio le inesattezze, le distorsioni e le immagini "di copertura" possono essere segnali di traumi e memorie storiche difficili che hanno colpito i testimoni.

L'antropologo sociale Paul Connerton²⁴, in *Come le società ricordano*, scrive che una delle difficoltà nell'elaborazione di una teoria della memoria riguarda la varietà dei processi che mettiamo in atto con la rievocazione. Individua tre diverse categorie di ricordo. Una riguarda l'abitudine, come già abbiamo illustrato si tratta della memoria che permette l'acquisizione da parte dell'individuo della capacità di ripetere una certa operazione; e se il termine memoria si riferisce al passato, per questa categoria di ricordi non sempre sappiamo individuare quando e dove abbiamo appreso quella capacità abituale, ma la dimostrazione del fatto che ricordiamo sta nel compiere l'azione stessa, data per scontata nella nostra quotidianità.

Una seconda categoria riguarda le "rievocazioni cognitive" che possono essere i significati delle parole, i versi di una poesia, le strade di una città o alcuni principi matematici; «per avere una conoscenza mnemonica di questo genere», scrive Connerton, «la propria conoscenza deve essere in qualche modo attribuita, o deve esistere, per via di una condizione del proprio io cognitivo e sensitivo vissuta nel passato»²⁵, ma per usare questo tipo di ricordi non servono informazioni relative al contesto di apprendimento.

La terza categoria individuata da Connerton è la memoria personale, che egli colloca per prima nel suo elenco, come se si trattasse dell'esperienza primaria di ricordo dell'individuo. La memoria personale ha come oggetto la vita e il passato propri della singola persona, per questo presenta una caratteristica importante: recuperando gli episodi della propria storia, l'individuo riflette su se stesso e vede se stesso da una certa distanza. Avviene così uno sdoppiamento, tra il sé che ricorda nel presente e l'immagine di sé, ricordato, nel passato. Si tratta della stessa persona, ma con caratteristiche diverse: attraverso l'auto-descrizione si è consapevoli del proprio effettivo stato presente e si vede se stessi come la persona che in passato ha fatto determinate cose ed è stato in un determinato modo.

Riflettendo sul proprio passato si ha la possibilità di "vedersi" nel tempo, la memoria delle azioni e degli stati d'animo di un tempo diventano quindi una fonte importate della nozione che si ha di se stessi: l'autocoscienza e l'autoconoscenza di sé, la definizione del proprio carattere, delle abilità e

²⁴ Paul Connerton, *Come le società ricordano*, Roma, Armando, 1999, p. 30

²⁵ Ivi, p. 29

delle mancanze sono determinati dalla valutazione delle proprie azioni passate. Emerge quindi un legame fondamentale tra il concetto di identità personale e il processo della memoria, da cui possono derivare diversi atteggiamenti mentali nei confronti del passato, come il rimorso e il senso di colpa per azioni compiute o mancanze, approcci mentali che gli individui hanno verso la propria storia e identità e non possono avere nello stesso modo verso le storie degli altri.

1.2 Memoria collettiva e ricordo individuale

Introduzione al capitolo

Già nel capitolo precedente abbiamo anticipato come il tema della memoria sia fortemente legato a quello dell'identità: la ricostruzione individuale del passato determina quello che siamo nel presente. Lo spiega Oliver Sacks nel racconto dei suoi casi clinici mettendo in evidenza come la mente umana sia costituita da una componente fisiologica e poi da ciò che sfugge alle categorie della medicina e che potremmo chiamare personalità. Sulla base anche delle analisi di Sciolla e Rampazi, è importante osservare come le patologie che colpiscono le funzioni mnemoniche del cervello mettano in discussione soprattutto l'interiorità della persona, la sua capacità di collocarsi nello spazio e nel tempo. La memoria gioca un ruolo fondamentale nella costruzione dell'identità, di cui abbiamo percezione concreta soprattutto attraverso il nostro racconto autobiografico. Solo apparentemente la costruzione del sé autobiografico è un fatto puramente personale dell'individuo: certo la memoria autobiografica ha una funzione di ricostruzione di una storia individuale, ma tale funzione è anche sociale, perché permette all'individuo di creare dei legami con la realtà che lo circonda. José van Dijck lavora su questa doppia dimensione della memoria analizzando i prodotti nati per fissare i ricordi individuali, come fotografie, diari, filmini di famiglia, e che diventano parte di una *cultural personal memory*, oggetti cioè che uniscono l'atto personale di immortalare i propri ricordi e la cornice sociale in cui questo atto avviene e che li trasforma anche in oggetti culturali. In questo percorso di analisi del rapporto tra la memoria e l'identità si giunge alla conclusione che anche l'individuo che ricostruisce la propria storia non ricorda mai da solo, ma è sempre inserito in una rete di relazioni sociali che determinano non tanto il contenuto quanto il modo in cui si ricorda. A riguardo Barbara Misztal parla della memoria come mezzo intersoggettivo per l'auto-formazione della personalità in relazione agli altri. Giungo quindi a esplorare il rapporto tra la dimensione collettiva del ricordo e la memoria personale, soffermandomi sull'opera di Maurice Halbwachs. Nel capitolo precedente ho richiamato a diverse branche degli studi sulla memoria e sul cervello per definire e spiegare il funzionamento della rimembranza. Dopo aver citato le teorie recenti e gli esperimenti in campo psicologico e delle neuroscienze, nel presente capitolo faccio un salto indietro nel tempo per giungere alle radici del pensiero sociale sulla memoria, alle origini della definizione sociale di memoria collettiva. Maurice Halbwachs è considerato il padre della sociologia della memoria, che per primo ha teorizzato come il ricordo individuale dipenda essenzialmente dai quadri sociali a cui l'individuo appartiene. Occorre però tenere in considerazione che Halbwachs è uno studioso del suo tempo, legato alle conoscenze che si avevano sulla memoria all'inizio del '900, perciò è importante riconoscere l'originalità del suo pensiero in relazione all'epoca in cui si colloca, ma allo stesso modo individuarne i limiti. La teoria di Halbwachs dei quadri della memoria tende ad annullare completamente la dimensione individuale del ricordo in quella collettiva e

sociale, senza prendere in considerazione i fattori emotivi, che nel primo capitolo abbiamo visto possono influenzare l'immagazzinamento e il recupero dell'informazione, né una declinazione soggettiva del rapporto tra i concetti di memoria *embedded* (inserita nel contesto sociale) e *embodied* ("incarnata" in una singola storia), per riprendere due categorie usate da Barbara Misztal. Halbwachs è stato il primo studioso a portare lo studio della memoria in campo sociologico, si tratta di un primo passo per uscire da una dimensione puramente psicologica che ci ha aiutato molto nel primo capitolo a definire il funzionamento concreto della memoria. In questo capitolo ho dedicato ampio spazio alle critiche al pensiero del sociologo francese. Halbwachs infatti non ha fatto in tempo (è morto nel 1945 nel campo di concentramento di Buchenwald) a sviluppare il concetto di memoria collettiva in una distinzione tra memoria sociale, pubblica e culturale, né ha dedicato ampio spazio al rapporto con la storia, sviluppi che vedremo nei prossimi capitoli. Credo soprattutto che le sue teorie, basate sul concetto di ricordo legato esclusivamente alla dimensione collettiva, avrebbero trovato forti ostacoli nella definizione del trauma e in una collocazione dell'esperienza traumatica, imprescindibile dalla dimensione soggettiva. Le teorie di Halbwachs sono il punto di partenza per uno studio sociologico sulla memoria che oggi è frutto anche della storia del '900.

1.2.1 Memoria e identità

Nel capitolo precedente si è cercato di delineare il funzionamento fisiologico della memoria, con l'ausilio di termini scientifici appartenenti all'ambito delle neuroscienze e della psicologia, e di riflessioni tratte da studi clinici come quelli eseguiti dal professor Schacter. Sulla base di tali osservazioni è possibile notare come i meccanismi dell'immagazzinamento delle informazioni, i processi di conservazione e di recupero possono essere spiegati da un punto di vista clinico, ma quando si entra nell'ambito del rapporto tra il funzionamento della memoria e la realtà individuale del singolo paziente, in alcuni casi, la medicina manifesta il suo limite. Le vicende raccontate da Oliver Sacks nelle sue opere, in particolare *L'uomo che scambiò sua moglie per un cappello*²⁶, mostrano come tra memoria e identità ci sia un legame interdipendente: l'identità dell'individuo si forma attraverso i ricordi, di conseguenza patologie invalidanti per il funzionamento del sistema mnestico mettono completamente in discussione la percezione di sé nella realtà attuale. Nel capitolo *Il marinaio perduto* Sacks diagnostica la sindrome di Korsakov, causata dall'alcolismo, a un ex-marinaio convinto di vivere ancora nella metà degli anni '40, in un'epoca precedente l'insorgenza della malattia. Il problema del paziente non era un'incapacità di memorizzare eventi o persone, ma un'inabilità a conservare tali dati nella memoria oltre qualche minuto o meno. Le capacità intellettive e percettive del paziente erano intatte e di buon livello, gli esami neurologici risultavano nella norma, ma tutte le sue conoscenze si fermavano a quel periodo in cui conduceva ancora una vita normale. Nei suoi appunti Sacks riflette se sia possibile addirittura parlare di

²⁶Oliver Sacks, *L'uomo che scambiò sua moglie per un cappello*, Milano, Adelphi, 1986

"esistenza" per una persona completamente perduta e bloccata in un tempo ormai passato della propria biografia, priva di qualsiasi continuità temporale e senza una profonda consapevolezza della propria condizione di perdita «in se stesso, di se stesso»²⁷. Di fronte ai limiti della medicina tradizionale nel dare risposte a questo caso, Sacks introduce l'aspetto più interessante delle sue riflessioni sul rapporto tra memoria e identità: abbandonando l'ambito puramente scientifico, parla del marinaio Jimmie come di «un'anima perduta»²⁸, un uomo senza radici perché radicato solo in un passato lontano. Si rivolge alla letteratura medica, in particolare a *Neuropsicologia della memoria* di Lurija che presentava le più approfondite ricerche in materia dopo le osservazioni di Korsakov di fine '800 (da cui deriva appunto il nome della malattia), ma dello stesso medico russo Sacks scrive che «nei suoi lavori la scienza diventa poesia, si evoca il pathos di uno smarrimento radicale»²⁹. Nel caso di Jimmie lo psichiatra americano interpella lo scienziato russo per trovare affinità con casi analoghi e capire come procedere. La risposta di Lurija trascende l'ambito medico; non ci sono indicazioni da dare perché dal punto di vista clinico la speranza che il paziente possa recuperare la memoria è nulla, così Sacks può affidarsi solo a ciò che suggeriscono cuore e intelligenza. Oltre alla memoria, un uomo «ha sentimenti, volontà, sensibilità, coscienza morale, tutte cose su cui la neuropsicologia non può dire nulla. Ed è in queste cose, che travalicano i confini di una psicologia impersonale, che lei può trovare il modo di arrivare al suo paziente e di cambiarlo. [...] Dal punto di vista neuropsicologico, lei può fare poco o niente: ma nell'ambito dell'Individuale forse può molto»³⁰.

I limiti della spiegazione scientifica si manifestano già nell'uso del linguaggio, che, oltre al termine "funzione", quando si confronta con valore dell'esperienza, personalità e qualità di vita, deve introdurre vocaboli differenti, inerenti più ai campi dell'arte e delle scienze umane. I casi clinici affrontati hanno dimostrato come, per certe patologie, l'approccio all'uomo solo come "mero paziente" risulta riduttivo, occorre considerare globalmente l'individuo in qualità di persona. Come spiega Oliver Sacks nell'introduzione alla terza parte del suo libro, infatti l'universo della persona è sempre duplice: uno fisico o fenomenico, caratterizzato da una dimensione quantitativa e formale, e l'altro che riguarda l'aspetto qualitativo della personalità. Il mondo mentale è costituito da elementi interiori che lo contraddistinguono senza avere necessariamente un corrispettivo fisico. La correlazione fisiologica o neurologica della mente umana diventa necessaria al momento dell'insorgenza della malattia, come nei casi, descritti nella prima metà del libro, di pazienti affetti da patologie neurologiche che provocano una modifica radicale della funzione neurale. Nella terza parte (*Trasporti*) invece le patologie si manifestano attraverso sintomi che riguardano il ricordo, il sogno, l'immaginazione, la percezione, tutte forme poco inquadrabili da medicina e neurologia. Gli stati dei pazienti sono caratterizzati da un grande trasporto emotivo legato a sentimenti e significati

²⁷ Ivi, p. 59

²⁸ Ivi, p. 52

²⁹ Ibidem

³⁰ Ivi, p. 57

che appartengono al vissuto individuale, spesso anche inconsci. Non classificabili come sintomi, tali stati interiori però hanno un senso drammatico e personale necessario a comprendere la malattia. Le storie raccontate nella terza parte mostrano in modo ancora più evidente, e in alcuni casi anche incredibile, come la memoria, con le patologie ad essa correlate, sia in grado di "trasportare" in una dimensione che è il tempo del proprio vissuto e che ha contribuito alla formazione dell'identità dell'individuo.

Secondo Marita Rampazi la mancata autopercezione in termini di identità, nei soggetti descritti da Sacks, spinge a considerare la funzione della memoria quale strumento di autoriflessione, alla base del «processo circolare che si innesca fra senso dell'identità e azione»³¹. L'autoriflessione è quindi la condizione imprescindibile per lo sviluppo dell'azione intenzionale, infatti la riflessione sul proprio modo di essere e apparire agli altri è il motore per la definizione di piani di azione, orientamenti per compiere scelte di comportamento che abbiano un nesso soggettivo e oggettivo con l'ambiente circostante. L'identità, argomenta Rampazi, si costruisce attraverso un processo circolare di ricerca di significati che a sua volta spinge all'azione, proprio perché il nostro modo di agire è l'unica via per exteriorizzare e condividere il mondo interiore che ci definisce. Tutte le risorse che l'individuo possiede per la definizione della propria identità e delle proprie azioni sono rese disponibili attraverso la memoria, sulla base del suo principio di funzionamento, cioè la selezione. Come abbiamo già osservato nella dinamica del ricordo, la memoria non consiste in un magazzino di informazioni di tutto ciò che ci succede, ma seleziona solo gli elementi significativi per l'azione nel presente, trascinando verso l'oblio quelli meno rilevanti; così, scrive Rampazi, attraverso la memoria si costituiscono continue mappe mentali, create dall'alternanza di ricordo e oblio, che si modificano nel tempo e che semplificano il rapporto costante tra esistenza individuale e vita sociale. In riferimento ai casi di Sacks quando la memoria risulta affetta da una patologia che ne compromette il funzionamento, anche i meccanismi di costruzione dell'identità e di relazione con il mondo sociale possono essere interrotti o distorti. La mancanza di memoria o il danneggiamento delle sue funzioni giunge a minare la consapevolezza della propria soggettività e il modo di comunicarla, quindi la relazione con i propri simili. Rampazi definisce la memoria un «sistema di autoriferimento consapevole, cioè riflesso in forma simbolica astratta di tutte le componenti dell'agire: l'attore (nei suoi aspetti biologici, psicologici e sociali), il contesto e l'azione»³². Uno degli ambiti che rivela il legame tra il funzionamento della memoria e la costruzione dell'identità è il racconto autobiografico. L'atto di raccontarsi è un viaggio nel proprio passato che ha come punti di riferimento se stessi e il momento attuale. Nel racconto di sé e della propria storia sono all'opera tre dimensioni temporali: una retrospettiva rivolta al passato, l'attuale del presente narrante, e una prospettiva che riguarda la proiezione della propria immagine nel futuro. Oltre alla dimensione temporale l'azione del raccontarsi pone il soggetto nella posizione di

³¹ Marita Rampazi, *Memoria e biografia*, in Paolo Jedlowski, Marita Rampazi (a cura di), *Il senso del passato. Per una sociologia della memoria*, Milano, FrancoAngeli, 1991, p. 132

³² Ivi, p. 137

confronto con il contesto che lo circonda e che contribuisce a definire la sua stessa identità. Secondo Rampazi nella narrazione autobiografica il contesto gioca un ruolo triplice: non solo mette il soggetto di fronte alla necessità di elaborare delle strategie e un panorama di scelte nel recupero del proprio passato, ma costituisce l'interlocutore, tacito o esplicito, del racconto, e fornisce gli strumenti, anche simbolici, per ricostruire la propria esperienza. Il concetto di contesto nella scrittura del sé introduce un aspetto importante nel legame tra memoria e identità: il rapporto tra la sfera personale e quella collettiva delle relazioni. Pur essendo l'elemento che distingue l'individuo nella sua unicità, l'identità rappresenta il collegamento tra la singolarità della persona e la realtà sociale, infatti l'individuo vive inserito in un contesto relazionale che, solo in parte consapevole, contribuisce in maniera determinante alla formazione della sua identità, a tal punto che la dimensione collettiva risulta imprescindibile e inseparabile da quella puramente personale. Tra questi due aspetti la memoria svolge una funzione fondamentale.

Loredana Sciolla, nel suo saggio per il volume *Il linguaggio del passato*³³, suggerisce di non considerare l'identità come entità esistente a priori, che il soggetto scopre riflettendo su se stesso, ma piuttosto come "un'autorganizzazione dinamica" con diverse funzioni, due in particolare riguardano la percezione di se stessi come entità separata e la percezione degli altri. Sciolla ha denominato integrativa la prima, poiché basata sull'integrità e sulla continuità del soggetto in se stesso, e locativa la seconda, poiché permette all'individuo di collocarsi in un ambiente sociale, all'interno di categorie che definiscono il rapporto con i suoi simili. Dall'individuazione di tali funzioni Sciolla definisce l'identità «la capacità di un soggetto di stabilire una continuità temporale e una consistenza simbolica, nonostante i cambiamenti e di fronte a eventi traumatici che la minacciano»³⁴. Finora abbiamo parlato dell'individuo, ma è evidente come tale definizione e le funzioni identitarie della persona possano estendersi anche ai soggetti collettivi. Se la consistenza simbolica è garantita dalla funzione integrativa, rappresentata dalle figure che permettono l'integrazione dei soggetti e la sopravvivenza del gruppo sociale, e dalla funzione locativa, che definisce i confini fisici e simbolici della collettività, allora la memoria svolge un ruolo fondamentale per la continuità temporale anche del soggetto collettivo. Il passato ricordato si lega al presente vissuto e proietta il senso delle esperienze in un progetto futuro. Per dare un senso alle proprie esperienze, l'individuo necessita di una condivisione del ricordo con i membri del gruppo di appartenenza. In questo processo di attribuzione e ri-attribuzione di significato alle proprie esperienze passate, la memoria si presenta come l'elemento che assicura la continuità temporale dell'identità. Nell'interazione del singolo con l'ambiente sociale possono generarsi conflitti di riconoscimento soprattutto in casi particolari di eventi traumatici. In queste situazioni l'individuo è costretto a ricorrere a una dimensione più normativa del suo rapporto con la società: la memoria assume così un carattere morale, giacché il soggetto è riconosciuto come tale sulla base della sua

³³ Loredana Sciolla, *Memoria, identità e discorso pubblico*, in Marita Rampazi, Anna Lisa Tota (a cura di), *Il linguaggio del passato. Memoria collettiva, mass media e discorso pubblico*, Roma, Carocci editore, 2005

³⁴ Ivi, p. 21

responsabilità per determinate azioni passate, cui sono legati ricordi socialmente condivisi. La dimensione sociale del riconoscimento del soggetto che ricorda diventa fondamentale per il funzionamento dei "dispositivi" attraverso cui la memoria opera, sia per l'identità del singolo sia per quella collettiva. La narrazione autobiografica è uno dei dispositivi memoriali in cui la persona dà forma concreta ad un'autopercezione. Sulla base di un filo narratore che parte dal presente, il racconto autobiografico, spesso in forma di diario, rende evidente il carattere selettivo della memoria e la sua centralità nella formazione e percezione dell'identità. Nella dimensione collettiva anche l'identità nazionale o di un gruppo necessita di dispositivi con cui narrativizzare il passato. Se la memoria individuale può avvalersi della forma scritta diaristica, la memoria di un gruppo necessita di «artefatti, monumenti, simboli, cerimonie pubbliche e istituzioni attraverso cui essa è costruita, riprodotta, conservata e trasmessa da una generazione a quella successiva»³⁵.

Nel suo libro sui ricordi mediati nell'era digitale José van Dijck³⁶ parte dal concetto di memoria autobiografica per spiegare il valore culturale di quei prodotti nati dalla nostra volontà di fissare un attimo nel tempo o di conservare un oggetto che ha avuto grande importanza nella nostra storia personale. A condizionare la formazione e lo sviluppo del sé autobiografico, secondo van Dijck, intervengono sia il fattore biologico genetico sia l'ambiente circostante, attraverso modelli di comportamento e costumi culturali. Citando il volume a cura della psicologa americana Susan Bluck³⁷, propone tre funzioni principali della memoria autobiografica: una personale finalizzata al mantenimento nel tempo di un senso di coerenza interna; una sociale che riguarda la capacità di creare dei legami esterni attraverso la condivisione dei propri ricordi; infine una funzione direttiva che utilizza le esperienze passate per creare modelli di comportamento con gli altri e strumenti di comprensione del mondo.

Nella produzione di video, fotografie, diari si esprimono due intenti del lavoro memoriale: preservare nel tempo ciò che è accaduto e comunicare il contenuto dei ricordi a un destinatario che può essere reale o immaginario. L'azione è rivolta al futuro e profondamente sociale perché orientata verso un altro da sé. Il recupero successivo di questi "oggetti memoriali" cambierà necessariamente il significato dei ricordi che questi volevano conservare, nonostante i contenuti rimangano sempre gli stessi. Van Dijck sottolinea come la scelta di registrare un determinato fatto attraverso un filmato, una fotografia o la parola scritta sia in buona misura determinata da convenzioni che stabiliscono a priori quali eventi abbiano un valore simbolico o rituale tale da "dover" essere immortalati. Le persone spesso non sono consapevoli della struttura culturale che sostiene e prefigura scelte apparentemente individuali. Occorre però tenere conto che tale struttura culturale conferisce quel senso di coerenza e continuità alle singole iniziative.

³⁵ Ivi, p. 24

³⁶ José van Dijck, *Mediated memories in the digital age*, Stanford, Stanford University Press, 2007, Kindle e-book, cap. 1

³⁷ Susan Bluck (a cura di), *Memory. Special issue Autobiographical memory: exploring its functions in everyday life*, vol. 11 n. 2, Abingdon, Psychology Press Taylor & Francis Group, 2003, pp. 113-123

Considerando la memoria e le sue propaggini come un fenomeno culturalmente strutturato, è chiaro che le nostre azioni individuali nei confronti del nostro passato uniscono la dimensione personale con quella socioculturale, così il sé che ne deriva risulta plasmato da valori e norme dell'ambiente sociale a cui appartiene. Per tenere insieme questi due aspetti della memoria, così come dell'identità individuale, van Dijck conia il termine "memoria personale culturale" (personal cultural memory) che definisce come insieme di «atti e prodotti del ricordo attraverso cui gli individui si impegnano a dare senso alle proprie vite in relazione alle vite degli altri e del loro ambiente, collocando se stessi nel tempo e nello spazio»³⁸. L'introduzione del concetto di memoria personale culturale solleva questioni importanti riguardanti il processo di formazione della memoria: la dimensione personale e quella culturale non possono essere nettamente separate dal momento che, come abbiamo osservato negli esempi delle fotografie o dei filmati di famiglia, questi "prodotti" rappresentano la costante relazione tra la tendenza personale a riconoscere e immortalare determinati eventi e la cornice sociale in cui questo avviene, e che determina come il nostro ricordo individuale passi attraverso prodotti culturali finalizzati al ricordo autobiografico.

Torniamo ancora al racconto diaristico della propria storia. Uno dei prodotti più intimi della memoria personale s'inserisce in questo rapporto interattivo tra atto privato e contesto sociale nel processo del ricordo³⁹. Nell'immaginario comune il diario di carta è considerato una specie di regno segreto custode dei pensieri della persona che scrive. Per secoli si è associato il diario alla grafia a mano e al resoconto di riflessioni e osservazioni legate al momento della scrittura e al soggetto scrivente. È considerato una sorta di specchio, dove chi scrive può ritrovare il riflesso della propria vita e dei propri sentimenti nelle parole fissate sulla carta. Questa descrizione però, spiega José van Dijck, è troppo riduttiva per illustrare la complessità dei processi mentali impegnati nella scrittura di sé. Quando la mente costruisce una nozione della propria soggettività e modella l'esperienza individuale, memoria e immaginazione giocano ruoli analoghi; inoltre l'espressione di se stessi intreccia, attraverso gli strumenti della scrittura, il mondo individuale con gli aspetti sociali, culturali e comportamentali dell'articolazione verbale. Per smontare l'idea che il diario sia il tempio dell'individualità, van Dijck indaga i meccanismi che nella scrittura personale coinvolgono soggettività e affettività: entrambe si alimentano a vicenda in uno scambio continuo tra sé e gli altri, e in questo rapporto di scambio reciproco la narrazione di esperienze, memorie e sentimenti da parte degli altri contribuisce alla formazione del sé e spinge alla condivisione del proprio mondo interiore. Possiamo comprendere come già alla base della formazione emotiva dell'individuo ci sia una relazione sociale, questo ci porta a considerare il diario una sorta di luogo che unisce riflessione e espressione di sé, dove, pur nella dimensione del privato, la ricostruzione del recente passato trova una forma di comunicazione con un destinatario immaginario. Atto creativo, comunicativo e strumento di memoria.

³⁸ José van Dijck, *op. cit.*, cap. 1

³⁹ José van Dijck, *op. cit.*, cap. 3

Cosa accade se i pensieri privati di una persona sono invece "scritti" in una dimensione come quella di internet? Possiamo paragonare il diario chiuso nel nostro cassetto ai blog pubblicati in rete?

Dalla metà degli anni '90 i blog cominciano a diventare un genere popolare di internet; al termine troppo generico blog la studiosa olandese preferisce l'espressione "lifelogs", che definisce esperimenti multimediali online di espressione della propria personalità, ma spesso collegati a altri lifelogs, creando delle communities di blog. Il diario e il blog quindi prevedono entrambi un lettore destinatario, ma esiste una differenza fondamentale tra i due, oltre alla materialità del supporto. Tale differenza risiede nel termine "pubblicare". Il soggetto che affida le proprie memorie al diario cartaceo sa che, lasciando il proprio diario in un posto accessibile, i suoi contenuti possono essere letti da altre persone, ma nel blog rendere pubblici i propri pensieri rappresenta non solo l'azione del soggetto scrivente, ma il senso stesso di questo spazio di memoria e comunicazione. Se il diario nella sua dimensione referenziale ha lo scopo di rivolgere i propri pensieri a un referente, virtuale o designato in maniera specifica (attraverso l'espressione Caro...), la pubblicazione di contenuti personali nel web presuppone la lettura da parte di un pubblico e la condivisione di contenuti con altri utenti, alcuni anche identificabili attraverso azioni di interazione. Nel caso del diario la pubblicità dei contenuti è una possibilità, mentre nel caso del blog si tratta del senso stesso del suo esistere. Nel loro rapporto con il passato, secondo van Dijck, entrambi possono essere considerati *mediated memories*, ricordi mediati, infatti sono strumenti di autoriflessione e di comunicazione del proprio vissuto che fanno emergere, in modo più o meno consapevole, la dimensione sociale di un'operazione ritenuta così intima. Il destinatario può rimanere immaginario o essere esplicitamente indicato nell'intestazione, può presentarsi come community della rete oppure essere il pubblico di lettori reali nel caso in cui i ricordi sono pubblicati in un volume anche postumo all'autore. Le attività di registrazione e ricostruzione del proprio passato, in diari come nei lifelog, fanno di queste memorie mediate veicoli di formazione della propria identità rivolta ad una memoria futura, ad un'immagine di sé da lasciare ad un prossimo, anche immaginario; la dimensione personale e quella comunicativa rendono queste forme allo stesso tempo pratiche sociali e generi culturali. Una mescolanza di espressione soggettiva e condivisione di affettività, sottolinea van Dijck, può essere riconosciuta anche nel blog. Prendendo l'esempio di blog tenuti da pazienti malati di Alzheimer, la studiosa spiega come l'effetto emotivo di questi diari virtuali risulti dalla condivisione dell'esperienza personale con una comunità di lettori, alcuni dei quali pazienti a loro volta, per cui il blog funziona come mezzo di connessione di esperienze simili. Allo stesso modo in un lettore sano l'effetto emotivo è ulteriormente amplificato dalla consapevolezza che il blog diventa non solo uno strumento di contatto, ma soprattutto di conservazione di memorie e facoltà cognitive che poi andranno perdute con il decorso della malattia. Il blog, più del diario anche destinato a una pubblicazione, rende evidente un processo di moltiplicazione dell'effetto emotivo: la soggettività affettiva sembra un elemento contagioso, innesca uno scambio emotivo

che trae forza dal fatto di essere condiviso, in cui soggettività e affettività agiscono reciprocamente nel processo di formazione dell'identità, grazie alla costante interazione con gli altri.

Attraverso l'esempio del diario abbiamo potuto osservare come anche i prodotti culturali-memoriali legati alla sfera dell'intimità contengano forti elementi di socialità e siano il frutto di uno sviluppo sociale dell'individuo. I prodotti creativi del ricordo, dal filmato delle vacanze al diario segreto, mettono in evidenza come il condizionamento della dimensione sociale sia imprescindibile per l'individuo tanto nella formazione dell'identità quanto nel processo del ricordo. Gli oggetti con cui fissiamo le nostre memorie sono oggetti culturali e sociali: rappresentano noi e il nostro ambiente di appartenenza, poiché il processo stesso della memoria è sociale e culturale; a cominciare proprio dai ricordi più lontani, i primi, quelli che non potremmo recuperare senza l'aiuto delle persone che c'erano. I ricordi della nostra primissima infanzia non sono altro che storie raccontate da genitori e parenti e molti degli episodi che compongono la nostra memoria sono fatti che non abbiamo vissuto in prima persona. Barbara Misztal⁴⁰ precisa che il ricordo consiste nel rivivere la percezione di qualcosa che è accaduto, e tale percezione implica un processo di confronto del fatto o dell'emozione individuale con un background di riconoscimento. A tale riguardo riprende lo studio fatto nel 1998 da Jeffrey Prager, professore dell'Università della California, in cui illustra la profonda intersoggettività del processo del ricordo, dimostrando come non solo le strutture di significato e il sistema di valori del presente, ma anche la dimensione emotiva e emozionale possa influenzare il processo di ricostruzione del passato. Dello studio di Prager Misztal propone soprattutto l'idea che, in un rapporto tra soggettività e intersoggettività, il recupero del passato si basi sui concetti di *embeddedness* e *embodiedness*. La memoria è *embedded*, cioè inserita in un contesto che circonda e influenza l'individuo, allo stesso tempo è *embodied*, "incarnata" da una singola persona e contribuisce alla formazione di quella specifica personalità. In questo rapporto tra individuo e società, il terzo elemento importante è la personalità, per cui la memoria diventa un mezzo necessariamente intersoggettivo per l'auto-formazione della propria personalità in relazione agli altri. Se come abbiamo osservato i ricordi sono frutto di un processo di ricostruzione, nella memoria autobiografica il recupero di fatti del passato è guidato dallo sviluppo di schemi personali. Il passato quindi è ricostruito in linea con teorie personali su come è probabile che le persone si comportino, ricavate dalla routine quotidiana. Uno degli aspetti che Misztal rileva del lavoro di Prager è il ruolo del corpo nel processo della memoria, da cui appunto l'uso dell'espressione *embodied*. Il tema del corpo ci conduce a considerare il contributo delle emozioni: la memoria è "incarnata" nei sentimenti e nei gesti che pongono l'individuo, con un'identità e un'idea della propria personalità, a contatto con il mondo sociale che lo circonda. Il corpo diventa così "serbatoio" di memorie e generatore delle stesse, proprio perché rappresenta il nostro modo di stare nel mondo a contatto con gli altri. Le emozioni associate ai fatti ricordati assumono grande importanza nel processo di recupero, rendono il ricordo più vivido, ma possono

⁴⁰ Barbara A. Misztal, *Theories of Social Remembering*, Filadelfia, Open University Press, 2003

anche essere ingannevoli: sia nel considerare tali emozioni pura espressione di uno stato passato, perché sappiamo come il ricordo sia sempre un processo di ricostruzione determinato dal presente anche dal punto di vista emozionale, sia nel considerarle frutto unico dello spirito individuale. Come spiega Misztal, le memorie che non sono associate a emozioni socialmente rinnovate tendono a scomparire; attraverso l'impressione lasciata sul corpo, le emozioni molto forti aiutano a colmare la distanza nel tempo, lasciano un'impronta vivida e quasi somatica, fino al suo estremo, per cui il corpo può diventare "sito" dove si manifestano nel presente memorie di fatti traumatici e le emozioni ad essi associate, oggetto di studio dei Trauma Studies.

1.2.2 La dimensione collettiva nel ricordo individuale: Maurice Halbwachs

Per chi si occupa di memoria l'opera di Maurice Halbwachs sembra un punto di riferimento ineludibile, forse un punto di partenza nella comprensione del funzionamento della memoria quale processo che unisce la dimensione sociale dell'individuo e l'esperienza personale.

Come scrive Paolo Jedlowski nell'introduzione alla prima edizione italiana (fine anni '80) di *La memoria collettiva*, Maurice Halbwachs è considerato un classico della sociologia in Francia, ma in Italia è rimasto un autore poco conosciuto, quasi solo a coloro che si occupano dei temi di sociologia della memoria, anche se la sua opera è molto vasta e spazia dalla statistica alla psicologia sociale. Dagli anni '20 il suo pensiero e i suoi scritti sono stati tra i continuatori dell'opera di Emile Durkheim.

Nato nel 1877 a Parigi, una delle figure chiave della sua formazione è stato Henri Bergson, suo insegnante al liceo, che avrà una forte influenza soprattutto sulle opere riguardanti il tema della memoria. Dopo un primo approccio alla filosofia, Halbwachs comincia a dedicarsi alla sociologia all'inizio del '900, diventando uno dei collaboratori più importanti della rivista di Durkheim *Année sociologique*. Alla fine della prima guerra mondiale è nominato professore all'Università di Strasburgo, dove vi rimane fino al 1935 quando riceve la proposta di insegnare a Parigi, alla Sorbona, per la cattedra di sociologia. Dagli anni '30 ricopre incarichi di rilievo nazionale, tra cui nel '38 quello di presidente dell'Institut Français de Sociologie, ma con lo scoppio della guerra e l'occupazione nazista la sua famiglia è colpita dalle persecuzioni razziali fino all'arresto di Maurice da parte della Gestapo. Sarà condotto al campo di concentramento di Buchenwald, dove morirà nel 1945⁴¹. La prima opera di Halbwachs dedicata ai temi della memoria appare nel 1925, *Les cadres sociaux de la mémoire (I quadri sociali della memoria)*, cui seguono *La Topographie légendaire des Évangiles en Terre sainte. Étude de mémoire collective (La topografia leggendaria dei Vangeli in Terrasanta. Studio di memoria collettiva)* del 1941 e *La mémoire collective (La memoria collettiva)* uscito postumo nel 1950.

⁴¹ Paolo Jedlowski, *Introduzione alla prima edizione*, in Maurice Halbwachs, *La memoria collettiva*, Milano, Edizioni Unicopli, 2001, pp. 7-34

Rispetto a Bergson, che basava la distinzione tra memoria-immagine e memoria-abitudine sul soggetto che ricorda come singolo individuo, Halbwachs porta il tema della memoria nel campo della sociologia: è inconcepibile analizzare il meccanismo del ricordo come azione fine a se stessa del singolo, ma si tratta di un'operazione che avviene sempre all'interno della dimensione sociale cui appartiene l'individuo. La società moderna si caratterizza per la sua composizione complessa articolata in diversi gruppi sociali. Il soggetto, nel corso della vita, sperimenta diversi gruppi in maniera più o meno duratura (ad esempio la famiglia, i colleghi di lavoro, i compagni di scuola ecc.); alcuni rappresentano una cerchia sociale legata a un determinato momento dell'esistenza, altri restano presenti per tutta la vita (come la famiglia, dove scompaiono i singoli membri, ma le strutture del ricordo e dell'identità sopravvivono e sono tramandate). Nella sua vita quotidiana il soggetto adulto moderno può passare da un gruppo a un altro e partecipa anche a più gruppi contemporaneamente, a seconda della composizione della sua rete sociale.

La memoria non esiste come proprietà del singolo intelletto, ma solo come azione sorretta e determinata dai rapporti che l'individuo instaura nei diversi ambienti sociali che attraversa. Halbwachs ritiene che, scrive Jedlowski, «il problema della memoria degli individui non sia affrontabile che intendendo la memoria individuale come punto di intersezione di più flussi collettivi»⁴²; così in tale prospettiva l'oblio diventa il risultato dell'interruzione dei rapporti, anche immaginari, con un determinato ambiente sociale e con la memoria collettiva di quell'insieme. Se Bergson teorizza, per la memoria-immagine, un ricordo puro che vive in uno stato inconscio e che, una volta attualizzato, diventa immagine, Halbwachs invece propone una «memoria della contingenza»⁴³, legata al gruppo presente che identifica. Come spiega Roberta Bartoletti la definizione di Halbwachs trova la sua ragion d'essere nella società moderna che si compone di diversi gruppi sociali e perciò da una molteplicità di memorie collettive da cui gli individui costruiscono la propria identità. La memoria collettiva quindi è legata alla contingenza dei suoi membri, è molteplice in relazione ai differenti gruppi cui appartiene, e soprattutto è concreta (a differenza della storia, come vedremo nei prossimi capitoli): definisce uno spazio e un tempo concreti in cui un determinato gruppo sociale si riconosce, un passato fondante a cui ancorare il ricordo condiviso. Per il sociologo francese la memoria collettiva esiste solo in quanto supporto di un concreto gruppo sociale, limitato nello spazio e nel tempo, funzionale alle memorie individuali che la alimentano.

I quadri sociali della memoria - come scrive Antonio Cavicchia Scalamonti nell'introduzione italiana al volume⁴⁴ - è pubblicato in un momento di grande cambiamento della società europea e francese. La guerra mondiale appena trascorsa aveva lasciato una terra bruciata anche

⁴² Ivi, p. 22

⁴³ Roberta Bartoletti, *Memoria e comunicazione. Una teoria comunicativa complessa per le cose del moderno*, Milano, FrancoAngeli, 2007, p. 41

⁴⁴ Antonio Cavicchia Scalamonti, *Maurice Halbwachs e la sociologia della memoria*, in Maurice Halbwachs, *I quadri sociali della memoria*, Napoli, Ipermedium, 1997, pp. I-XXVIII

intellettuale, le mentalità stavano mutando al passo delle novità tecnologiche, e così si impose alle coscienze artistiche e letterarie la necessità di un confronto con il passato. Intorno alla data del 1925, anno di uscita de *I quadri*, ruotano le opere di Kafka, Proust, Mann e Joyce; movimenti culturali di nuovi giovani, come il surrealismo, facevano sentire una certa insofferenza verso vecchi modelli e convenzioni a favore di una morale più aperta. Accanto ad un passato collettivo storico si sviluppò l'interesse per una narrazione del privato, dove l'io narrante diviene il centro, il filtro attraverso cui sviluppare il racconto di un'epoca e del tempo che passa, come nella *Recherche*. In tale clima di nuove spinte culturali Maurice Halbwachs si pone completamente controcorrente, basando la propria visione del tema della memoria su una generalità a scapito della particolarità dell'individuo. Il libro è articolato in sette capitoli. Nel primo affronta il tema del sogno, criticando apertamente Henri Bergson e sostenendo un'incompatibilità tra ricordo e sogno, poiché concepisce l'attività della memoria come azione razionale e costruttiva della mente, che mette in relazione le nostre conoscenze con quello che ci circonda. Se nel primo capitolo aveva solo accennato alla nozione di quadro, nel secondo invece introduce il termine in maniera più specifica, per spiegare come nei sogni possiamo ritrovare soltanto frammenti di ricordi, che spesso si perdono al risveglio, ma che sono riconoscibili perché seguono le stesse norme della vita sociale: «Tutte le distinzioni logiche che introduciamo nella memoria, tutti i significati sociali che vi attribuiamo, tutti i nomi intellegibili che noi diamo loro, sono propri del pensiero della veglia e risultano dai suoi *quadri*. Se nulla di questi *quadri* sussiste nell'uomo che dorme, non si comprende affatto perché le visioni del sogno ci rinviano alle immagini di almeno alcuni tra loro»⁴⁵. Anche nello spazio del sogno i riferimenti principali rimangono i quadri che caratterizzano la vita nella veglia. Le immagini che si creano durante il sonno possono essere frammentarie confuse, ma sono riconducibili ai quadri di spazio e tempo in cui si collocano i ricordi coscienti, in quanto, sostiene Halbwachs, il pensiero durante il sogno non è in grado di ricordare né di percepire; i quadri quindi permettono di ordinare le visioni deformate e a tratti inspiegabili della notte. È possibile domandarsi per quale motivo il sociologo francese insista tanto sul funzionamento della memoria nella dimensione onirica, dal momento che non le riconosce l'autonomia e il valore dello stato di veglia. La sua concezione dell'uomo è quella di un individuo che, solo grazie alle norme sociali, riesce a comprendere ciò che vede intorno a sé e ciò che sente interiormente, la cui intelligenza è fatta di idee che vengono dagli ambienti che frequenta. Nel sogno l'individuo sfugge al controllo delle norme sociali, ma esse permangono come riferimenti. «L'azione della società si fa sentire, ma sotto altre forme»⁴⁶, la memoria durante il sogno agisce sulla base di uno spazio e di un tempo che non sono accettabili nella vita diurna. Mancano coerenza e verosimiglianza con cui collochiamo e riconosciamo gli elementi della realtà. Il sogno certamente non può avere la stessa precisione

⁴⁵ Maurice Halbwachs, *I quadri sociali della memoria*, Napoli, Ipermedium, 1997, p. 43

⁴⁶ Ivi, p. 51

della mente vigile, ma le abitudini sociali di pensiero permangono, soprattutto nello stimolo a cercare di comprendere e collocare ciò che vediamo.

Nella sua analisi sul funzionamento sociale della mente nello stato di veglia e in quello di sonno, Halbwachs introduce l'elemento del linguaggio, quale strumento attraverso cui gli uomini pensano in comune. Le parole giocano un ruolo fondamentale nella scomposizione degli elementi nuovi al fine di comprenderli, tale scomposizione avviene secondo le linee schematiche proposte dalla società a cui l'individuo appartiene; così di fronte a qualunque realtà verbale, visiva o uditiva, la mente umana fa ricorso alla parole per comprendere e assimilare i nuovi elementi. A dimostrazione della sua tesi, che la memoria dipende dal linguaggio verbale, Halbwachs cerca conferma negli studi su persone affette da malattie afasiche che comportano l'abolizione dei ricordi verbali. «Se è vero che la perdita o l'alterazione del linguaggio rende loro più difficile evocare e riconoscere i ricordi, noi potremmo sostenere che la memoria dipende dalle parole», e poiché il linguaggio verbale è uno degli strumenti che permette l'assimilazione delle nuove informazioni attraverso gli schemi della società, «noi avremo così dimostrato, nello stesso tempo, che nella misura in cui cessa di essere in contatto o in comunicazione con gli altri, l'uomo diviene sempre meno capace di ricordare»⁴⁷. Le patologie che provocano alterazioni al linguaggio producono danni profondi all'intelligenza, proprio perché il linguaggio non è una semplice funzione intellettuale, ma ne condiziona molte altre. Pur non sapendo descrivere il suo funzionamento ad un livello cerebrale, riconosciamo come le parole usate per designare le cose e i nostri stati interiori siano risultato della condivisione con gli altri individui e di una convenzione per la comprensione reciproca. Halbwachs definisce il linguaggio non solo un atteggiamento della mente, ma la funzione collettiva per eccellenza del pensiero, che realizza la sua alta convenzionalità proprio all'interno della società. Nei due capitoli centrali dell'opera Maurice Halbwachs entra nel vivo del funzionamento del processo mnestico, inserito all'interno di un sistema sociale che determina l'attività memoriale del singolo. I capitoli III e IV diventano delle guide per procedere all'osservazione del meccanismo della memoria collettiva all'interno di tre gruppi specifici, quelli principali attorno a cui comunemente ruota la vita dell'individuo: la famiglia, la comunità religiosa e la classe sociale.

Halbwachs fa notare come esista uno scarto tra il ricordo attuale di un evento passato, anche della propria infanzia, e l'idea che ci siamo creati di come dovremmo rivivere quel momento. Un effetto simile potrebbe procurarci il leggere il diario della nostra giovinezza molti anni dopo, avremo l'impressione di non riconoscere il soggetto parlante e tutti gli eventi, le sensazioni descritte in quelle pagine. Ogni epoca della nostra vita ha i suoi quadri di riferimento e nel presente può rimanerci solo un'idea confusa di quel passato; i ricordi che tratteniamo infatti sono sempre riprodotti per riconfermare l'idea che abbiamo della nostra identità. La distanza temporale e spaziale, come le testimonianze orali e scritte di quel periodo, sono elementi che possono impedire o contribuire a recuperare i quadri delle nostre epoche passate, e quindi i ricordi, ma l'immagine

⁴⁷ Ivi, p. 54

che riusciremo a ricreare sarà sempre una ricostruzione finalizzata al presente: «per rimetterci nello stato d'animo dovremmo evocare, nello stesso tempo e senza eccezioni, tutte le influenze che si esercitarono allora su di noi»⁴⁸. Anche la vita di un bambino ha i propri quadri sociali, spaziali e temporali, composti essenzialmente dagli elementi che può ricavare dalla vita familiare e dai luoghi che frequenta. Questi quadri sono destinati a scomparire o a mutare nel tempo con i cambiamenti nella vita di ciascun individuo, perciò anche i ricordi legati a quei quadri e all'essere sociale di quell'epoca tenderanno a svanire. Halbwachs sostiene due ipotesi per spiegare come la scomparsa o la trasformazione dei nostri ricordi sia determinata dai cambiamenti dei quadri sociali in cui viviamo. La prima: il ricordo di un evento tende a scomparire nel caso in cui non ci sia alcun contatto con il quadro sociale in cui accade. La seconda sostiene invece che vi sia «un'identità di natura»⁴⁹ tra gli eventi e i quadri, per cui gli eventi diventano ricordi che costituirebbero i quadri, e dipende così dai singoli membri percepire e servirsi dei ricordi condivisi per ritrovare e ricostruire il quadro di appartenenza. Queste due ipotesi, spiega Halbwachs, rappresenterebbero da una parte il punto di vista di Bergson (la prima) che concepisce due tipi di memoria, dove una conserva i fatti unici avvenuti una sola volta, mentre l'altra registra le azioni abituali; la seconda ipotesi spiegherebbe invece la sua visione sul funzionamento della memoria sotto l'influenza della società. Secondo la versione di Bergson quindi noi generiamo dei ricordi puri e unici, distinti da quelli abituali, che compongono la memoria-abitudine. Dove la distinzione di Bergson propone due forme di memoria estreme, Halbwachs sostiene invece che la realtà presenta solo forme intermedie: anche accostando un ricordo (pur unico) ad un altro, si creano così delle associazioni e un quadro di appartenenza dentro cui i fatti dei ricordi si sono svolti, e quindi riconosciuti e collocati. Ricordi puri e isolati sono paragonabili solo alle immagini oniriche: si presenterebbero come elementi sospesi nel tempo e nello spazio e sarebbero poi difficilmente recuperabili una volta usciti dallo stato di incoscienza del sonno. Anche solo riconoscendole una dopo l'altra, tali immagini possono rappresentare una continuità, riflesso della continuità del nostro tempo trascorso. Se nella rievocazione del passato, secondo Halbwachs, non è possibile concepire ricordi isolati, è utile però riconoscere che vi è anche una componente poco identificabile, l'impressione, che permette di associare quel fatto ad un determinato contesto ogni volta che viene richiamato alla mente. L'unicità che Halbwachs riconosce della teoria di Bergson non riguarda il ricordo in sé, ma l'impressione a esso associato: l'impressione di un ricordo contiene due elementi essenziali, una certa riconoscibilità che ci permette di collocarla nel tempo e di confrontarla con quelle degli altri, e una componente inesprimibile, una "sfumatura" unica, che difficilmente potrà essere recuperata, analoga al ricordo delle immagini oniriche. Di tutto il processo memoriale nella teoria di Halbwachs, questo elemento di bergsoniana eredità è probabilmente l'aspetto meno inquadrabile dai retaggi sociali, fuggevole, meno comprensibile razionalmente e meno condivisibile con altri membri dello

⁴⁸ Ivi, p. 73

⁴⁹ Ivi, p.79

stesso gruppo. L'impressione rappresenta forse l'aspetto meno afferrabile e più personale dei nostri ricordi.

Dopo aver accennato come, già riconoscendo ai ricordi una successione sia possibile individuare una continuità del proprio passato, Maurice Halbwachs dedica il quarto capitolo della sua opera a localizzazione e riconoscimento nel processo memoriale. Il riconoscimento avviene automaticamente, mentre la localizzazione non ne è conseguente e implica lo sforzo intellettuale della memoria per trovare il posto nel tempo di un ricordo. Se possono esservi dei ricordi riconosciuti ma non localizzati, è impossibile che vi siano dei ricordi localizzati non riconosciuti. Il riconoscimento nasce da un sentimento di familiarità suscitato da parole, un oggetto o un'immagine di un ricordo e non presuppone alcuna riflessione, la localizzazione invece necessita del ragionamento. Halbwachs critica agli psicologi del suo tempo il fatto di spiegare le attività della memoria come «operazioni psichiche e fisiologiche puramente individuali»⁵⁰, senza alcun intervento della società; di fronte all'impossibilità di riconoscere l'esatta collocazione di un ricordo, è possibile almeno individuare a quali categorie di altri ricordi appartenga, in quale settore sociale si sia originato. Il caso del *déjà vu* mostra molto bene come la presenza di categorie sociali preesistenti sia necessaria per la localizzazione del ricordo, si tratta infatti di un incontro quasi simultaneo tra riconoscimento e localizzazione, in quanto al riconoscimento segue subito un tentativo di localizzazione in cui l'individuo cerca a quale gruppo sociale possa appartenere quella sensazione di ricordo così indefinito. Con il *déjà vu* viene a mancare lo schema classico del processo di recupero della memoria (richiamo-riconoscimento-localizzazione), avviene piuttosto un riconoscimento immediato, in quanto si ha la sensazione del "già visto", ma non definitivo. Questi casi di riconoscimento apparentemente immediato, pur rari, dimostrano come la localizzazione lo preceda e debba in alcune situazioni confermarlo. Halbwachs afferma che la localizzazione precederebbe addirittura la rievocazione dei ricordi e la determinerebbe: «il fatto è che la localizzazione da sola contiene già una parte di ciò che sarà la sostanza del ricordo riconosciuto. Essa è una riflessione che, sotto forma di idea, racchiude però già dei fatti concreti e sensibili. In questo senso, in molti casi, è la localizzazione che spiega il ricordo»⁵¹.

Halbwachs sostiene come certi eventi definiscano gli individui non solo per se stessi, ma anche in quanto membri di un gruppo sociale, insieme ad altri membri con cui si condivide lo stesso evento. Ecco che ci possono essere dei punti di riferimento nei ricordi che collegano la singola storia ad avvenimenti più grandi che hanno coinvolto anche altri individui e le loro storie. Tali associazioni sono possibili grazie ai quadri sociali della memoria che Halbwachs definisce come «non solo l'insieme delle nozioni che ad ogni istante possiamo percepire in quanto si trovano più o meno disponibili nel campo della nostra coscienza, ma tutte quelle nozioni alle quali si arriva partendo da queste, mediante un'operazione della mente analoga o grazie al semplice

⁵⁰ Ivi, p. 91

⁵¹ Ivi, p. 94

ragionamento»⁵². Le maglie di questi quadri possono essere più o meno fitte, sulla base del numero di fatti che li compongono e tale numero dipende dalla vicinanza o distanza temporale dell'evento dal presente di chi ricorda. Non è soltanto la distanza temporale a determinare l'efficacia del recupero dei ricordi, i quadri infatti non sono costruzioni individuali, ma comuni alle persone dello stesso gruppo. Il ricordo di determinati episodi è possibile per il singolo membro perché quegli eventi sono conservati dal gruppo stesso e sono mantenuti sulla base della loro pregnanza per la comunità, più che per l'individuo. Le cerchie sociali non possono presentare una stabilità spaziale, poiché i membri vi si allontanano continuamente, di conseguenza un accadimento può influenzare tutti fin tanto che gli individui rimangono prossimi. I cambiamenti all'interno di un gruppo, spiega Halbwachs, non sono determinati solo dall'allontanamento o dall'inserimento dei singoli membri, quanto piuttosto dai cambiamenti nel ruolo e nelle situazioni degli individui. Fintanto che un evento ha conseguenze su tutto il gruppo, anche il singolo ne rimarrà colpito, quando l'effetto sociale di un fatto si sarà esaurito e il gruppo se ne dimenticherà, allora anche il singolo smetterà di risentirne. Halbwachs fa l'esempio del lutto: nel caso di un lutto collettivo, questo sarà un fatto sociale fino al momento in cui subentreranno nuove questioni più importanti, il lutto come fatto datato conserva la sua importanza solo per la persona che ne è colpita intimamente. Nel momento in cui subentra un nuovo elemento, il riconoscimento passa attraverso un'operazione d'interpretazione in cui si stabiliscono dei legami logici con le conoscenze già acquisite dai componenti. E così anche per i ricordi: il recupero di fatti molto lontani nel tempo, cui non si è più tornati con il pensiero, è possibile grazie ai punti di riferimento ricavati da un quadro collettivo di cui l'individuo ha bisogno, perché, come sappiamo, i ricordi che non sono rievocati con frequenza appaiono poi "sbiaditi", meno vivi e quindi più confondibili. Può accadere anche che da ricordi meno frequenti ne emerga un'immagine più precisa e viva: si tratta di un ritratto caricato di virtualità, idealizzato dal soggetto nel presente, più che un elemento fedele al contenuto originale, i dettagli con cui è arricchito derivano da sensazioni e altre immagini più legate al momento contingente. Questo processo implica un lavoro dialettico di adattamento e riadattamento continui sulla base delle nozioni acquisite in precedenza: «ogni qualvolta noi ricollochiamo una nostra impressione nel *quadro* delle nostre idee attuali, il *quadro* stesso trasforma l'impressione e quest'ultima, a sua volta, modifica il *quadro*. Si tratta di un momento nuovo, di un luogo nuovo, che si aggiunge al nostro tempo e al nostro spazio, è un aspetto nuovo del nostro gruppo, che ci viene mostrato sotto un'altra luce»⁵³. Nella stessa giornata passiamo rapidamente da un quadro all'altro, è necessario riadattare incessantemente tutti gli elementi dei singoli quadri, poiché ogni minimo cambiamento al suo interno modifica i rapporti con gli altri elementi contenuti. I ricordi formano la struttura portante di un quadro in base alla loro pertinenza e significatività per i membri del gruppo.

⁵² Ivi, pp. 102-103

⁵³ Ivi, p. 107

Oltre alle continue modifiche interne al sistema più generale, l'individuo si confronta anche con quadri sociali minori di gruppi che compongono la sua esistenza (ed esempio amici, compagni di lavoro, famiglia allargata ecc.), più o meno stabili e duraturi. «Ritroviamo il passato di questi gruppi, gli eventi e le persone che li definiscono per noi, perché sembra che il nostro pensiero orienti in modo costante una delle sue facce verso quella direzione»⁵⁴.

1.2.3 Critiche e riflessioni sulla sociologia della memoria di Maurice Halbwachs

Se si può comprendere l'originalità del pensiero di Halbwachs, la svolta che ha dato al tema della memoria portandolo dal piano puramente psicologico e letterario a quello sociologico, allo stesso modo emerge anche il rischio di un annullamento sistematico della dimensione individuale in quella collettiva. Se l'influenza delle convenzioni sociali è un elemento innegabile nella formazione dell'individuo, della sua personalità e del suo rapporto con il passato, le categorie sociali come unico criterio di definizione dell'attività memoriale rischiano di diventare un parametro troppo rigido, non esaustivo, e soprattutto riducono il singolo ad un semplice meccanismo indistinto della macchina sociale, senza lasciare spazio alla dimensione soggettiva e emotiva della memoria che, come abbiamo visto nel capitolo precedente, influisce invece sui processi di immagazzinamento e recupero dell'informazione (molte conoscenze sul funzionamento della memoria, di cui mi sono servita nel primo capitolo, non erano ancora state scoperte all'epoca di Halbwachs).

Fino in fondo alla sua opera Maurice Halbwachs sostiene che non ha senso la distinzione proposta dagli psicologi tra un'osservazione interiore e una esteriore della realtà, in quanto non possono esistere percezioni puramente esteriori per chi vive all'interno di una società: ogni membro percepisce un nuovo elemento, lo nomina e lo inserisce in una determinata categoria secondo le convenzioni dell'ambiente a cui appartiene. Guardare la realtà uscendo da noi stessi significa solo inquadrarla dal punto di vista degli altri, il che è possibile grazie ad una comunanza di ricordi dei rapporti condivisi tra i membri del gruppo. Ecco che ricordo e percezione non possono essere due elementi separati: non c'è percezione senza ricordo e non può esistere un ricordo totalmente interiore, esclusivo dell'individuo, staccato da un contorno di significati generali, idee e relazioni. Se la memoria individuale può poggiare solo su quadri collettivi, allora anche l'oblio può essere illustrato solo attraverso una spiegazione sociale: «non si può ricordare, se non a condizione di ritrovare, nei *quadri* della memoria collettiva, la collocazione degli avvenimenti passati che ci interessano. L'oblio si spiega attraverso la scomparsa di questi *quadri*, o di una parte di essi, dovuta ad una scarsa attenzione»⁵⁵. La memoria individuale è concepita solo come attualizzazione della memoria dei diversi gruppi sociali e dalla loro combinazione nella vita dell'individuo, quindi il ricordo come l'oblio esistono solo in funzione della loro matrice sociale.

⁵⁴ Ivi, p. 110

⁵⁵ Ivi, p. 225

Osserva Roberta Bartoletti⁵⁶ come il sociologo francese trascuri completamente la dimensione inconscia della memoria e quindi i processi di rimozione o coazione a ripetere, non riconoscendo alcun ruolo alla complessità soggettiva della memoria.

Nelle ultime pagine della sua opera Halbwachs introduce il tema della memoria sociale, volendo guardare alla questione della memoria anche dal punto di vista della società. Sostiene che se l'uomo tende a vivere la propria vita sociale in gruppi limitati come la famiglia, la religione o la classe, dal canto suo però la società più in generale necessita di unità e continuità, per questo tende a eliminare dalla propria memoria tutto ciò che porterebbe a delle separazioni, sia tra gli individui sia tra i gruppi. I ricordi che si mantengono devono essere così in linea con tale equilibrio presente. Individua due tipi di attività nel pensiero sociale: la memoria come quadro di nozioni che siano dei punti di riferimento per il ritorno al passato; e una ragione che deriva dalla condizione della società nel presente. La memoria è recuperata sulla base di un'attività razionale del presente; le credenze di una società sono tanto più durature quanto più sono antiche e condivise da un gran numero di individui che le adottano come proprie. Il pensiero sociale quindi è una memoria condivisa composta da ricordi collettivi, dove le tradizioni più antiche e radicate devono adattarsi al sistema di convenzioni attuali.

Maurice Halbwachs torna sul tema del rapporto tra memoria individuale e collettiva anche nella sua ultima opera, *La memoria collettiva*, uscito postumo nel 1950. Già a conclusione de *I quadri* il sociologo francese aveva operato un cambiamento nella sua teoria, introducendo il concetto di memoria sociale. Teresa Grande⁵⁷, nell'introduzione alla seconda edizione italiana, spiega come in *La memoria collettiva* avvenga un vero e proprio spostamento teorico. La sua riflessione trae spunto dalla postfazione all'edizione francese del 1997, a firma di Gérard Namer⁵⁸. Il concetto di memoria sociale si affianca a quello di memoria collettiva, dove la prima riguarda più in generale un sistema di riferimento nella società, la seconda invece è riferita a un particolare gruppo. Mentre ne *I quadri* i termini di paragone erano l'individuale e il collettivo, ora si aggiunge un ulteriore livello gerarchico, per cui il sociale comprende e determina il collettivo, e a sua volta di conseguenza ha riflessi sul singolo.

Nel rapporto tra ambiente e individuo, Halbwachs introduce il concetto di intuizioni sensibili, in cui richiama il valore di una memoria sociale in stati d'animo che si formerebbero nell'individuo, quando più correnti si incontrano con la coscienza individuale. Le intuizioni sensibili si presentano come stati d'animo personali, non riconducibili in modo evidente a un determinato gruppo, attribuiti dal soggetto solo a se stesso, in realtà frutto dell'influenza docile della società sui singoli che in questo caso, attribuendo l'intuizione solo a se stessi, non si preoccupano di cercarne le cause. Tali intuizioni sono il risultato dell'incontro di correnti che hanno una realtà oggettiva al di fuori di noi. Il

⁵⁶ Roberta Bartoletti, *op. cit.*

⁵⁷ Teresa Grande, *Introduzione alla seconda edizione*, in Maurice Halbwachs, *La memoria collettiva*, Milano, Edizioni Unicopli, 2001

⁵⁸ Gérard Namer, *Postface*, in Maurice Halbwachs, *La mémoire collective*, Parigi, Albin Michel, 1997

ricordo di tali stati seguirà sempre il criterio oggettivo della memoria delle percezioni, la cui coesione è assicurata dalla coerenza di tali rievocazioni, così come coerente è la spiegazione dei fenomeni al di fuori di noi. Se anche le leggi della natura non risiedono nel mondo che circonda l'individuo, ma nel pensiero collettivo cui appartiene, ecco che anche le intuizioni sensibili, che appaiono in maniera inspiegabile, rientrano in una logica della percezione e del suo ricordo. «Da allora in poi si capirà meglio che la rappresentazione delle cose evocate dalla memoria individuale non è che un modo per prendere coscienza della rappresentazione collettiva che si rapporta a queste stesse cose»⁵⁹. Ogni stato sensibile e i ricordi a esso correlato s'inseriscono in una logica della percezione collettiva, proveniente dalla società, «che s'impone al gruppo e che lo aiuta a capire e ad accordare tutte le (impressioni) nozioni che provengono dal mondo esterno»⁶⁰. Si tratta di un sistema di riferimento condiviso tra i membri del gruppo per una rappresentazione delle cose che lo circondano. Tale logica guida la nostra percezione e la nostra memoria, per cui individuiamo dei collegamenti tra gli oggetti secondo leggi che la società impone e insegna. I ricordi sono rievocati attraverso gli stessi collegamenti inseriti in un sistema di pensiero collettivo.

In *Memorie d'Europa*⁶¹, opera del 1993, Gérard Namer si interroga se sia possibile costruire politicamente l'Europa partendo dalla sua memoria collettiva e richiama all'opera di Halbwachs, ponendo la sociologia della memoria non solo come una questione teorica e accademica, ma soprattutto come una battaglia politica, in cui la memoria sia allo stesso tempo una forza di coesione e un valore morale individuale. Alla concezione di Bergson di una memoria puramente personale, secondo Namer, Halbwachs contrappone l'idea di una memoria basata sul concetto di *nozione*, elemento che permette di unire il passato al presente e il vissuto individuale a quello collettivo. In *La memoria collettiva*, analizza Namer, Halbwachs riprende le tesi che aveva presentato ne *I quadri* senza metterle in discussione, ma vi aggiunge anche elementi nuovi, tra cui l'idea che il passato di un gruppo sociale, pur scomparendo a causa del disuso, lasci sempre delle tracce attraverso cui è possibile operare una *ricostruzione*. «Ricostruire il passato significa partire da certe tracce, da certe virtualità, che un gruppo, un giorno, potrà far passare dal virtuale all'attuale, realizzando così la propria opera di libertà»⁶². In questo cambio di tono Namer vede un grande valore attribuito al passato nella definizione dell'identità, collettiva come del singolo, dal momento che il gruppo stesso può riattualizzarsi recuperando i valori legati a quel passato. Nella sua ultima opera Halbwachs attua un rovesciamento di termini rispetto a *I quadri*: prima era il gruppo impegnato nella ricostruzione del passato partendo dal proprio sistema di rappresentazioni, ora esiste una memoria collettiva sociale che lascia sempre alcune tracce attraverso cui riattualizzare il passato e il quadro a esso collegato. In questo cambiamento Namer vede una

⁵⁹ Maurice Halbwachs, *La memoria collettiva*, Milano, Edizioni Unicopli, 2001, p. 112

⁶⁰ Ivi, p. 113

⁶¹ Gérard Namer, *Memorie d'Europa. Identità europea e memoria collettiva*, Messina, Rubbettino editore, 1993

⁶² Ivi, p.16

forma di nostalgia per un sistema di valori che stava scomparendo nell'epoca in cui Halbwachs scrive la sua ultima opera: l'affermazione del governo di Vichy in appoggio all'occupazione nazista, l'avvento di un regime totalitario e il conseguente sradicamento di una memoria collettiva della Repubblica. La rimozione della memoria precedente imponeva una politica di oblio che consisteva in una «propaganda per la memoria regionalista»⁶³, basata su un particolarismo rurale precedente alla Repubblica. Gérard Namer fa notare il carattere politico dell'opera di Halbwachs, soprattutto dell'ultimo pensiero. In quest'ottica i ricordi si presentano come delle "lezioni", occasioni per ridestare il gruppo sociale portatore di tale memoria e la società legata a questi valori. Il passato diventa sempre recuperabile attraverso le sue tracce, le correnti di memoria sono così sempre disponibili agli individui che possono scegliere tra i diversi sistemi di valori. Nell'ottica di un'interpretazione politica del pensiero di Halbwachs, Namer si interroga se la definizione di memoria collettiva che il sociologo francese ha delineato per i diversi gruppi analizzati (famiglia, religione, classe sociale) possa essere applicata anche ad un gruppo politico e mette in evidenza la natura conflittuale delle singole memorie collettive da essi create. Il problema della conflittualità si pone anche nell'opera di Halbwachs, quando descrive i singoli gruppi, a cominciare dalla famiglia che è il primo nucleo sociale in cui l'individuo comincia a costruire la propria identità. Secondo Namer «Halbwachs non parla mai di un conflitto delle memorie familiari»⁶⁴: il lotta e la rottura tra diversi sistemi, tra il passato e il presente, sono condizioni che non rientrano nella sua teoria del gruppo familiare. Le famiglie cercano di distinguersi le une dalle altre, ma sono solo elementi diversi di uno stesso genere; non possono esistere conflitti in quanto i matrimoni non creano gruppi famigliari nuovi, ma permettono soltanto «a famiglie antiche di crescere con nuovi elementi»⁶⁵. La presenza delle famiglie di origine determina la persistenza di un sistema di ricordi che i coniugi ereditano e che non possono perdere completamente, per cui i nuovi ricordi del nucleo familiare appena formato faranno posto ai vecchi. Grazie soprattutto alla presenza dei nonni, che rappresentano la memoria antica di provenienza, il patrimonio memoriale familiare si trasmette e diventa tradizione. Namer⁶⁶ rileva come nella famiglia Halbwachs cerchi la conferma del funzionamento della propria teoria: l'individuo passa in modo naturale, e connaturato nella sua realtà di essere sociale, da una *memoria retrospettiva*, il passato su cui si costruisce l'identità del gruppo, a una *memoria prospettiva*, in cui le radici familiari costituiscono un insegnamento da tramandare. Tutto questo però non può funzionare per gli altri gruppi sociali, che fanno del passato non solo uno strumento di affermazione e conservazione della propria identità interna, ma anche di supremazia sulle altre memorie presenti contemporaneamente nella vita dell'individuo. La religione si trova ad affrontare il conflitto tra la propria dimensione mistica soprannaturale e la realtà razionale che la circonda, inoltre dovrà confrontarsi con altre memorie sia delle religioni di

⁶³ Ivi, p. 17

⁶⁴ Ivi, p. 21

⁶⁵ Maurice Halbwachs, *Memorie di famiglia*, Roma, Armando editore, 1996, p. 64

⁶⁶ Gérard Namer, *op. cit.*

minoranza e sia di altri sistemi normativi. Anche la vita della classe sociale si caratterizza per la presenza di una memoria collettiva professionale che ne assicura la coesione interna e, spiega Namer, difficilmente una nazione può conciliare una pluralità di memorie collettive dal momento che proprio il sistema lavorativo era basato su una divisione in classi sociali. Se ne può concludere che ogni sistema memoriale fa riferimento a se stesso e che il rapporto conflittuale con gli altri sistemi di valori ne garantisce la sopravvivenza e la coesione interna. Gérard Namer definisce le soluzioni di Halbwachs problematiche proprio perché offrono l'immagine di un mondo generalizzato, in cui le spiegazioni ontologiche delle diverse correnti memoriali risultano eterne quanto incapaci di rendere la complessità della vita su larga scala nella realtà contemporanea, lasciando ai posteri il compito di trovare invece un modello in grado di riconoscere e conciliare le memorie contrastanti.

Anche Paul Connerton individua nel lavoro del sociologo francese due questioni rimaste insolte, come avvengano la conservazione e la riscoperta dei ricordi nei singoli individui e nelle diverse società. Connerton solleva un punto importante. Pur avendo illustrato che gruppi sociali diversi hanno memorie differenti, definite sulla base dei sistemi di riferimento propri interni, Halbwachs non concepisce nella sua teoria che la conoscenza legata al passato possa essere trasmessa e tenuta viva attraverso atti, eseguiti come rituali. «Dato che gruppi diversi hanno memorie diverse loro inerenti, come si trasmettono queste memorie collettive all'interno dello stesso gruppo sociale da una generazione all'altra?»⁶⁷. Secondo Connerton per una cerchia che sopravvive alla durata dei suoi singoli membri, non è sufficiente che i componenti, individualmente, richi amino alla mente un passato condiviso e siano in grado di ricordare insieme; è necessario che ci sia una trasmissione della memoria del gruppo dai membri più anziani a quelli più giovani. Dalla teoria di Halbwachs è possibile trarre una trasmissione del patrimonio intellettuale caratterizzata da atti comunicativi tra i singoli membri, ma si tratta di una semplice induzione, argomenta Connerton, in quanto egli non esprime mai in maniera esplicita da quali sistemi comunicativi e simbolici siano caratterizzati i gruppi. Possiamo trovare un esempio di tale incompletezza nella trattazione del gruppo familiare in relazione al ruolo dei nonni: Halbwachs scrive che «è in modo frammentario e quasi attraverso gli intervalli della famiglia attuale che essi comunicano ai nipoti i loro ricordi, e che fanno giungere loro l'eco di tradizioni quasi scomparse»⁶⁸. Connerton sostiene come non sia chiaro cosa indichino questi "intervalli", quindi il ruolo dei nonni e le modalità del transfer. Egli propone invece un'idea di ricordo collettivo in cui fondamentali sono gli atti di traslazione di quella stessa memoria, particolari tipi di attività ripetitive simboliche, come i riti commemorativi, che abbiano un ruolo sociale fondamentale, affiancate alla produzione di narrazioni condivise.

⁶⁷ Paul Connerton, *Come le società ricordano*, Roma, Armando editore, 1999, p. 45

⁶⁸ Maurice Halbwachs, *op. cit.*, p. 65

Oltre alla questione del trasferimento generazionale, anche il ruolo della memoria individuale rimane un punto cruciale della critica al pensiero di Maurice Halbwachs, qui di seguito sviluppato da Barbara A. Misztal e Teresa Grande.

La sociologa dell'Università di Leicester coglie l'eredità di Durkheim nell'opera di Halbwachs, in particolare nell'idea che il legame con il passato abbia lo scopo di rinnovare un senso di appartenenza a un gruppo, attraverso una condivisione di valori e comportamenti che ne diventano i simboli. Mentre Durkheim parla di memoria solo in relazione alle società tradizionali, che aspirano così a mantenere un'immagine sacra delle proprie origini, Halbwachs invece espande la teoria del proprio maestro e la applica a tutti i tipi di società, sottolineando come proprio le comunità moderne possano impegnarsi in una ricostruzione del passato sulla base degli obiettivi (anche politici) del presente⁶⁹. Anche se Halbwachs ha un atteggiamento più conciliante nei confronti della psicologia, tentando di portarla in un quadro interpretativo sociologico, egli scarta velocemente una possibile spiegazione psicologica della memoria individuale, sostenendo che gli individui possono ricordare/pensare solo in qualità di esseri sociali. Il ricordo è concepito nell'individuo, ma non individuale: al di fuori della struttura concettuale della comunità tende a scomparire e non è più recuperabile proprio perché non è parte di una memoria condivisa. Al contrario, scrive Misztal, «the collective memory lasts longer since it draws strength from its base in a coherent body of people»⁷⁰. Barbara Misztal definisce l'eredità di Halbwachs poco chiara, senza un fondamento teorico della memoria collettiva che ne spieghi la formazione e l'evoluzione. Il tentativo di combinare immagini memoriali individuali e la capacità di espressione del gruppo non sfocia in una teoria del ricordo collettivo, ma in un'impostazione che rifiuta di riconoscere un rapporto dialettico tra la memoria personale e la ricostruzione sociale del passato. Misztal critica il fatto che Halbwachs è talmente concentrato nell'affermare la natura sociale della coscienza umana da non riuscire a collegarla al processo intellettuale individuale. Non porta a una spiegazione della conservazione sociale delle immagini passate e di quale posto occupi la memoria individuale nel sistema della memoria collettiva. Un altro punto rimasto insoluto riguarda l'idea di un'identità sociale stabile da cui emergerebbe la memoria del gruppo, teoria che non rende invece la realtà di memorie vive delle diverse comunità, dove esistono conflitti, dialogo e interdipendenza con le tradizioni imposte dal potere. Tale visione non solo impedisce di cogliere il cambiamento nelle relazioni tra sistemi collettivi differenti, che determina una diversa percezione del passato sulla base di nuove condizioni, ma anche restituisce un'immagine unidimensionale e semplicistica dell'identità sociale.

Teresa Grande⁷¹ nota come la questione della memoria diventi uno dei temi tipici dell'epoca moderna e soprattutto di come il suo passaggio dall'ambito della psicologia a quello della

⁶⁹ Barbara A. Misztal, *Theories of social remembering*, Maidenhead-Filadelfia, Open University Press, 2003

⁷⁰ Ivi, p.54

⁷¹ Teresa Grande, *Le origini sociali della memoria*, in Anna Lisa Tota (a cura di), *La memoria contesa. Studi sulla comunicazione sociale del passato*, Milano, FrancoAngeli, 2001

sociologia si collochi all'interno dei mutamenti dell'Europa tra la fine dell' '800 e gli inizi del '900. La questione della memoria s'inserisce nell'ambito di un dibattito che ha il suo centro nel rapporto tra la dimensione soggettiva delle vite individuali e l'oggettività dei cambiamenti tecnici e materiali di inizio secolo. Pur vivendo nel pieno di questa epoca, le teorie di Halbwachs tengono poco in considerazione tale conflitto, considerando la memoria unicamente dal punto di vista delle sue funzioni istituzionali e come elemento di coesione sociale. Citando le parole di Jedlowski nell'introduzione all'edizione italiana di *La memoria collettiva*⁷², Teresa Grande spiega come il paradosso della posizione di Halbwachs stia proprio nel fatto di voler presentare una "soluzione" al dibattito scientifico sulla memoria tra spiritualismo e materialismo, proponendo una terza posizione, una memoria concepibile solo all'interno della società, in questo modo però si perde la radice stessa della questione, cioè il riconoscimento di un'autonomia interiore dell'individuo.

Infine Alessandro Cavalli offre una visione d'insieme delle diverse posizioni degli studiosi riguardo alle teorie di Halbwachs. Anche Cavalli riconosce il forte cambiamento avvenuto tra le prime opere e l'ultima, dove predominano i concetti di correnti di pensiero sociali come «forme oggettivate della memoria, che si esprimono di volta in volta nella memoria collettiva di un gruppo, ma possono perdurare anche indipendentemente da essa»⁷³; e ricapitola alcuni problemi rimasti insoluti. Primo, pur riconoscendo che nella memoria individuale si manifesti un'impostazione sociale del singolo, Cavalli concorda con altri critici sul fatto che Halbwachs non chiarisca come l'individuo, quale essere sociale, riesca a conciliare dimensione personale e collettiva delle proprie memorie, e come dia un ordine a tale patrimonio. Secondo, non è chiarita la distinzione tra memoria collettiva, sociale, culturale, soprattutto in *La memoria collettiva*, è proprio qui infatti che i concetti si confondono. Fino all'ultima opera Halbwachs aveva parlato di memoria collettiva riferendosi al gruppo, poi introduce il concetto di memoria sociale, riferendosi all'intera società senza la mediazione del gruppo. Il concetto di memoria sociale offerta da Halbwachs, precisa Cavalli, sembra includere anche quello di memoria culturale, «che non deve necessariamente essere acquisita collettivamente e può sopravvivere come *mémoire virtuelle* sotto forma di correnti di pensiero»⁷⁴. La terza e ultima questione rimasta inesplorata riguarda il processo di unificazione della memoria all'interno di un gruppo o di una società. Halbwachs sostiene l'esistenza di una gerarchizzazione dei quadri e di una standardizzazione cui le singole memorie si sottopongono attraverso un codice linguistico condiviso. Secondo Cavalli queste considerazioni non hanno una struttura teorica forte tale da spiegare i procedimenti sociali attraverso cui avviene il processo di unificazione. Condivide la posizione di Namer sull'importanza di azioni collettive nel modo in cui si crea la memoria e le si garantisce stabilità nel tempo. Tale procedimento vede impegnate tre figure

⁷² Paolo Jedlowski, *Introduzione*, in Maurice Halbwachs, *La memoria collettiva*, prima edizione, Milano, Unicopli, 1987

⁷³ Alessandro Cavalli, *Lineamenti di una sociologia della memoria*, in Paolo Jedlowski, Marita Rampazi (a cura di), *Il senso del passato. Per una sociologia della memoria*, Milano, FrancoAngeli, 1991, p. 32

⁷⁴ Ivi, p. 33

chiave: produttori, trasmettitori e destinatari di memoria. In tutte le fasi centrale è la selezione dei contenuti, il tutto inserito in un rito collettivo, dove i criteri sono sempre condivisi. Da parte dei membri può esserci consenso oppure conflitto verso i valori tradizionali che determinano la selezione e che sono sempre legati alla struttura di potere. La difficoltà nell'applicazione di tale modello comunicativo ai processi di formazione e conservazione della memoria collettiva, spiega Cavalli, subentra nel momento in cui sono presenti lunghi intervalli temporali tra produttore e destinatario di quella memoria.

Ho dedicato ampia parte al confronto tra memoria personale e identità e al concetto di memoria collettiva, partendo dalle teorie di Halbwachs, perché vorrei fossero un punto di partenza per lo sviluppo, più contemporaneo, di tali temi in campo artistico, in particolare cinematografico. Ritengo che le analisi riportate sopra possano fornire alcuni punti iniziali su cui l'arte, in particolare il cinema, si interroga quando tratta il tema della memoria, non solo per come si colloca l'opera nel contesto sociale, ma ancora più radicalmente nel rapporto tra la memoria individuale del singolo regista e il patrimonio memoriale collettivo con cui inevitabilmente si confronta. Le teorie di Halbwachs possono essere considerate datate, legate al tempo in cui furono elaborate, prive di molte conoscenze sulla memoria e sulla mente umana, acquisite nei decenni successivi alla sua morte. Presentano inoltre la forte limitazione del non riconoscere alcuna autonomia alla memoria individuale, al suo essere "incarnata" in una storia personale e legata anche ad una sfera emozionale singola e insostituibile. Rappresentano però il primo tentativo di definire una memoria collettiva "puramente" sociale e condivisa e di attestare il suo ruolo nella formazione dei ricordi dell'individuo nella modernità. Pur restando consapevole dei loro limiti e dell'epoca in cui furono elaborate, queste teorie rappresentano comunque una tappa fondamentale nell'evoluzione dello studio sulla memoria, del singolo inserito nel suo contesto sociale, e per comprendere gli sviluppi teorici successivi in un'epoca post-bellica e contemporanea, anche nella produzione artistica e mediale.

2. Forme della memoria

Introduzione al capitolo

Dopo aver illustrato il funzionamento mnemonico del cervello, e il rapporto tra ricordo individuale e collettivo, questo capitolo offre una panoramica delle forme che la memoria può assumere nei diversi contesti sociale, politico e mediatico.

Il concetto di memoria sociale è legato all'affermazione della società moderna, caratterizzata da una struttura complessa di sistemi e funzioni. Con la diffusione della modernità cambia anche il rapporto tra presente e passato: la selezione operata sul passato è il risultato di una socializzazione mnemonica, filtrato attraverso norme, interiorizzate, che guidano la memoria individuale in ciò che va immagazzinato e ciò che è possibile tralasciare. Tale socializzazione mnemonica avviene attraverso strutture di narrazione e luoghi, deputati alla trasmissione di schemi mnemonici socialmente accettati, come la scuola, la famiglia, i luoghi culturali. I mass media sono una delle componenti essenziali della modernità e influenzano l'approccio al passato, così la memoria mediatica è strettamente legata a quella sociale. Tra ridondanza e varietà del sistema mediatico, la memoria agisce come forma di equilibrio tra l'esigenza di novità e la coerenza con le informazioni già possedute, relegando all'oblio tutto ciò che non rientra in questo sistema di reciproca influenza. Se la memoria sociale e quella mediatica rivelano il funzionamento generale della società moderna occidentale, la memoria culturale è invece più legata alla specificità di una singola cultura. Si tratta del patrimonio di sapere all'origine dell'identità di un gruppo, che assume forma concreta attraverso dispositivi di trasmissione, pratiche e forme simboliche. I dispositivi della memoria culturale sono alla base del processo di archiviazione del patrimonio, necessitano di supporti per contenerlo e di codici per identificarne i contenuti, in una strutturazione che ne determina l'accesso e la trasmissione. A completare il quadro delle diverse forme è la memoria pubblica che si differenzia dalle altre per l'importanza attribuita alla sfera pubblica come luogo in cui prende forma il recupero del passato storico. Nello spazio pubblico la memoria si concretizza in monumenti, commemorazioni, targhe, e nelle sue pratiche di fruizione, che possono essere anche conflittuali intorno al significato attribuito al passato.

Questa classificazione è una guida preliminare per i capitoli successivi, soprattutto nella seconda parte, dove questi concetti torneranno nell'osservazione delle pratiche memoriali legate ai luoghi post-jugoslavi e alla memoria cinematografica che li caratterizza.

2.1 Memoria collettiva, sociale e mediata

Nel capitolo precedente abbiamo visto come sin dalle origini di una teorizzazione sistematica sia molto complicato distinguere nettamente tra memoria sociale e memoria collettiva. I confini tra i due concetti si confondono già nelle teorie di Halbwachs che si è sempre concentrato sull'idea di

memoria collettiva come memoria di un gruppo, arrivando solo alla fine, nella sua opera postuma, a introdurre il concetto di ricordo sociale.

All'inizio del capitolo *Memoria collettiva e memoria storica* Halbwachs scrive: «Bisognerebbe distinguere in effetti due memorie che si potrebbero chiamare, volendo, una memoria interiore, o interna, e l'altra esteriore; oppure una memoria personale, e l'altra memoria sociale. Meglio ancora potremmo dire (dal punto di vista che abbiamo appena indicato): memoria autobiografica e memoria storica. La prima si gioverebbe dell'aiuto della seconda, poiché dopo tutto la storia della nostra vita fa parte della storia in generale. Ma la seconda, beninteso, sarebbe molto più estesa della prima»⁷⁵, e di seguito precisando il concetto: «Il fatto è che in generale la storia non comincia che nel momento in cui la tradizione finisce, cioè nel momento in cui la memoria sociale si estingue o si sfalda. [...] La memoria collettiva si distingue dalla storia almeno per due aspetti. È una corrente di pensiero continua, di una continuità che non ha nulla di artificiale, poiché non conserva del passato che ciò che ne è ancora vivo, o capace di vivere nella coscienza del gruppo. Per definizione, non supera i limiti di questo gruppo»⁷⁶. Si può ricavare da queste pagine come Halbwachs intenda la memoria collettiva propria di un gruppo, mentre quella sociale, legata alla storia di una società, molto più ampia, sviluppata oltre la dimensione puramente collettiva.

Gérard Namer si propone di ripercorrere l'opera di Halbwachs sulle tracce di questa distinzione, alla ricerca di una delle prime teorizzazioni del concetto di memoria sociale. L'idea di Namer è che per il sociologo francese il concetto di memoria sociale si posizioni "al di qua" o "al di là" di quello di memoria collettiva, concepita come una forza potenziale che può collocarsi nel rapporto di reciprocità tra l'individuo e una realtà più ampia⁷⁷. Spesso Halbwachs usa i due termini come sinonimi, ma già nella premessa de *I quadri* parla di un gruppo sociale da cui dipende la memoria individuale, un ambiente caratterizzato da una lingua, un aspetto dei luoghi e delle persone e da costumi familiari⁷⁸. Per spiegare come il gruppo determina la memoria individuale anche in giovane età, Halbwachs pone l'esempio dei ricordi di un bambino che, pur così giovane, se separato dai suoi e portato in un altro paese, dovrà passare da una società a un'altra. Si tratta di un primo suggerimento dell'esistenza di una memoria della società più ampia e comprensiva di quella del singolo gruppo. Questa idea di ambiente è poi ripresa anche più avanti, nella parte iniziale de *I quadri sociali*, utilizzandola come riferimento a una società più ampia: «Quelli che noi chiamiamo i quadri collettivi della memoria non saranno che il risultato, la somma, la combinazione dei ricordi individuali di molti membri di una stessa società»⁷⁹.

⁷⁵ Maurice Halbwachs, *La memoria collettiva*, Milano, Edizioni Unicopli, 2001, p. 125

⁷⁶ Ivi, pp. 155-156

⁷⁷ Gérard Namer, *Memoria sociale e memoria collettiva. Una rilettura di Halbwachs*, in Paolo Jedlowski, Marita Rampazi (a cura di), *Il senso del passato. Per una sociologia della memoria*, Milano, FrancoAngeli, 1991

⁷⁸ Maurice Halbwachs, *I quadri sociali della memoria*, Napoli, Ipermedium, 1997, p.1

⁷⁹ Ivi, p. 3

Namer sostiene che Halbwachs descriva tale memoria più ampia a un livello indifferenziato, rispetto a una memoria legata alla realtà contingente e temporanea dei gruppi di appartenenza. Questa realtà più grande sembra un contenitore da cui si costituiscono le memorie collettive specifiche: «Il *quadro* di cui abbiamo parlato finora, oltre alle sue continue trasformazioni, deve dunque adattarsi in modo duraturo anche a questi quadri più ristretti, allo stesso modo in cui la comunità ampia e mutevole contiene intorno a noi tutti quelli che noi incontriamo o possiamo incontrare e che sono impegnati in gruppi più ristretti e più stabili»⁸⁰. Nonostante il concetto di memoria sociale sia approfondito soprattutto nell'ultima opera di Halbwachs, ne *I quadri* si anticipa il concetto di memoria sociale come corrente di memoria senza il sostegno del gruppo⁸¹, in particolare in alcuni aspetti: il ruolo dei mass-media («Ma la lettura [...] mette l'uomo in rapporto con il gruppo in molti modi: manifesti, giornali, manuali scolastici, romanzi popolari, libri di storia ecc. Essa consente loro di aprirsi in poco tempo ad una quantità di correnti di pensiero collettivo: il loro orizzonte sociale e intellettuale risulterebbe ridotto di molto se tutte queste porte gli si chiudessero»⁸²); il rapporto tra le correnti mistiche e il quadro della memoria religiosa, dove tali correnti si presentano come fonti di trasmissione di una memoria non legata al gruppo («Di fatto, non esiste solo una, ma più tradizioni mistiche e ciascuno dei grandi innovatori potrà richiamarsi ad una serie di precursori e di correnti di devozione che, anche se non percepiti fino al quel momento, possiedono comunque sin dalle origini una loro propria direttiva e dei propri fedeli»⁸³).

In un'opera successiva, *La memoria collettiva dei musicisti* (1939)⁸⁴, il concetto di ricordo sociale è ripreso sotto forma di memoria collettiva popolare, opposta a quella colta dei musicisti che è caratterizzata dall'uso del linguaggio per tradurre i suoni in note e viceversa. Halbwachs rileva come non esista solo la musica colta, ma anche canzoni e motivetti che si possono imparare senza essere professionisti, e che portano con sé una tradizione popolare diffusa. E poi ancora nello stesso articolo del 1939, parlando del teatro, Halbwachs descrive un accumulo di memorie collettive date dai testi teatrali imparati dagli attori: qui la memoria sociale, indipendente dal singolo gruppo, si esplicita in una potenzialità di pratica di memoria collettiva. Infine, nella sua ultima opera, il concetto di memoria sociale si presenta nella forma di tradizione popolare, orale, leggendaria, non dominante ma viva⁸⁵: «a fianco di una storia scritta c'è una storia vivente, che si perpetua o si rinnova attraverso il tempo, e dove è possibile trovare un gran numero di queste vecchie correnti che erano sparite solo in apparenza»⁸⁶. Namer osserva come nella teoria del sociologo francese i concetti di memoria collettiva, tradizione, memoria storica e sociale si alternino, dove spesso la memoria sociale è presentata come una sorta di memoria collettiva di

⁸⁰ Ivi, p. 110

⁸¹ Gérard Namer, *op. cit.*, pp. 98-99

⁸² Maurice Halbwachs, *op. cit.*, pp. 55-56

⁸³ Ivi, p. 171

⁸⁴ Pubblicato poi in: Maurice Halbwachs, *La memoria collettiva*, Milano, Edizioni Unicopli, 2001

⁸⁵ Gérard Namer, *op. cit.*

⁸⁶ Maurice Halbwachs, *op. cit.*, p. 139

livello inferiore, parallela ad una memoria colta e caratterizzante di un gruppo. Pur nella mancanza di una definizione precisa di tale concetto, l'aspetto più importante rimane considerare il ricordo come una ricostruzione del passato attraverso tracce che non possono mai scomparire definitivamente.

Il sociologo Eviatar Zerubavel recupera l'idea di memoria collettiva illustrata da Halbwachs portandola a una dimensione molto più ampia, sociale e contemporanea. All'inizio del suo libro *Mappe del tempo* ritorna sul concetto di memorie di gruppo, illustrando come l'adozione di un passato collettivo sia parte del «processo di acquisizione di ogni identità sociale»⁸⁷ che permette l'assimilazione dei nuovi membri da parte della comunità; di conseguenza «abbandonare una comunità sociale spesso implica dimenticarne il passato»⁸⁸. Possono esserne un esempio le seconde e terze generazioni di immigrati che spesso tagliano i fili di appartenenza con le società di origine dei propri genitori per integrarsi in un sistema nuovo, quello del paese dove decidono di trasferirsi.

Zerubavel chiama i gruppi *comunità mnemoniche*, ma non ne dà mai una definizione limitata a caratteristiche peculiari del gruppo, distinto da una società più ampia; la specificità è determinata dal rapporto con la storia, che non può mai essere una registrazione puntuale di tutto ciò che è accaduto, ma solo una piccola parte degli eventi conservati nella memoria. Il recupero della storia diventa centrale non solo nella formazione delle memorie collettive dei singoli gruppi, ma anche in quella più ampia che egli chiama "memoria pubblica". Ed è proprio in una dimensione sociale, più che all'interno della singola comunità, che il rapporto con i fatti storici innesca *battaglie mnemoniche* tra i diversi gruppi sullo sfondo di luoghi pubblici. Il passato storico nella sua dimensione collettiva condiziona anche la relazione con i luoghi e la «topografia sociomentale del passato»⁸⁹ che ne deriva.

Il carattere sociale della memoria determina non solo il contenuto del ricordo in una dimensione pubblica, ma anche il momento del ricordo: per esempio le festività commemorative rappresentano il recupero di un momento storico preciso; esse assumono un valore collettivo per la comunità mnemonica interessata e un valore sociale più ampio della realtà in cui la comunità è inserita. «La natura sociale della memoria», scrive Zerubavel, «non è evidente solo nel contenuto effettivo dei nostri ricordi ma anche nel modo in cui essi sono mentalmente confezionati. In realtà, il ricordare vuol dire qualcosa di più del semplice riepilogo di fatti; esso coinvolge vari filtri mentali che sono del tutto indipendenti da quei fatti e che nondimeno influiscono sul modo in cui elaboriamo mentalmente la loro rappresentazione, [...] facendo sì che qualcuno ricordi un po' più di altri»⁹⁰. I filtri sono il risultato del lavoro di *tradizioni mnemoniche* che producono determinate strutture di racconto, formalizzate, impersonali e spesso lontane dalla vita concreta del singolo individuo, ma

⁸⁷ Eviatar Zerubavel, *Mappe del tempo*, Bologna, Il Mulino, 2005, p. 14

⁸⁸ Ibidem

⁸⁹ Ivi, p. 13

⁹⁰ Ivi, p. 15

che influenzano la sua capacità di ricordare sulla base dell'appartenenza a un determinato contesto sociale. L'acquisizione di tali filtri è parte di un processo molto più ampio che, per quanto riguarda il rapporto con il passato, Zerubavel chiama "socializzazione mnemonica", attraverso cui sono assimilate le "norme della rimembranza" che guidano la memoria individuale tra ciò che va immagazzinato e ciò che invece si può tralasciare.

Per l'individuo che ricorda, tali norme sono interiorizzate e la selezione dei fatti avviene in modo quasi inconsapevole, automatico, almeno fino al momento del confronto con un'altra società, altre comunità mnemoniche dove il passato costitutivo della propria identità andrà a scontrarsi con altre tradizioni. Nella società in cui è stato inglobato il soggetto fin dalla nascita, la socializzazione mnemonica è avvenuta tramite strutture di narrazione che agiscono anche attraverso i luoghi, dalla scuola ai musei fino ai momenti all'interno dell'ambiente familiare, dove i figli, rievocando insieme ai genitori esperienze comuni, imparano gli schemi mnemonici socialmente accettati. La memoria sociale si conserva e si trasmette non solo con il linguaggio, che consente la comunicazione tra individui lontani nel tempo, ma anche attraverso oggetti memoriali personali che diventano elementi culturali (vedi van Dijck nel capitolo precedente), come fotografie, filmini, registrazioni vocali, e in "luoghi" che si trasformano in strumenti di conoscenza e apprendimento di quella stessa memoria sociale che li ha prodotti, ad esempio biblioteche, archivi, cimiteri di guerra, monumenti e gallerie. Tutti questi elementi, collettivi e personali, contribuiscono a tracciare una possibile topografia sociomentale del passato.

Entrando nello specifico di una definizione della memoria sociale, Roberta Bartoletti⁹¹ recupera gli scritti di Niklas Luhmann per l'elaborazione di una teoria sistemica della memoria nella società. In Zerubavel si possono trovare alcuni elementi sociali della memoria, riuscendo ad astrarre tali aspetti dalle dinamiche interne ai diversi gruppi; molto più nettamente in Bartoletti la memoria sociale è teorizzata come forma indipendente sia da quella individuale che da quella collettiva. Nella sua trattazione la definizione di memoria sociale assume un grado di astrazione maggiore e può essere concepita solo legata all'avvento della modernità, cioè quando dalla seconda metà del XVIII secolo comincia a diffondersi il concetto di "cultura". In questo contesto l'idea di cultura si presenta nella forma di una memoria della società moderna, la cui funzione è autonoma dalle altre funzioni sociali, finalizzata a garantire la coerenza di un'identità che tale società ricostruisce continuamente a partire dal presente.

Il concetto di memoria del sociale appare quindi indissolubile da quello di modernità: solo nella società moderna viene superato l'ordine gerarchico unitario quale unica forma di organizzazione delle diverse fasce sociali, mentre prevale un principio di differenziazione funzionale basato su un criterio di differenza sociale tra i diversi gruppi e su un'interazione ugualitaria all'interno dello stesso gruppo. L'affermarsi di una differenziazione funzionale è in grado di rispondere alla

⁹¹ Roberta Bartoletti, *Memoria e comunicazione. Una teoria comunicativa complessa per le cose del moderno*, Milano, FrancoAngeli, 2007

maggiore complessità della società moderna, che richiede non più strutture rigide e unitarie, ma una molteplicità di sistemi e funzioni fondata sulla collaborazione tra individui appartenenti alla stessa comunità. Nella società moderna Bartoletti rileva un rinnovato rapporto tra memoria individuale e sociale, a cui si affianca una profonda crisi della memoria collettiva e la sua conseguente trasformazione in una «pseudomemoria contingente e plurale, incapace di dar senso unitario al mondo e alla vita»⁹², al contrario la dimensione sociale riesce a mettere in rapporto diretto i singoli individui e le loro memorie. Nell'ambito dei cambiamenti avvenuti nell'epoca moderna è possibile spiegare il funzionamento della memoria sociale, e il suo rapporto con le altre forme del ricordo, attraverso una teoria sistemica che considera la memoria della società come una funzione che agisce nel presente verificando continuamente la coerenza del sistema sociale. Ricordo e oblio agiscono entrambi misurando il passato sulla base di una coerenza del presente e dell'immagine futura della società stessa.

Compiendo una ricorsiva ricostruzione nel presente, la memoria sociale diventa così uno strumento per un controllo della società nella sua evoluzione. In questa operazione l'oblio agisce tanto quanto il ricordo, anzi ne rappresenta l'azione più vitale. Come spiega Bartoletti, infatti, il passato è sottoposto a un continuo processo di selezione tra ciò che va trattenuto e ciò che è possibile dimenticare, ma proprio perché la società non ha bisogno di ricordare tutto, la dimenticanza diventa fondamentale per produrre spazio alle nuove informazioni. La memoria sociale preserva il passato come orizzonte temporale e conserva solo ciò che, in vista del futuro, è utile a garantire la coerenza e la ricorsività di comunicazione nella società.

Nell'epoca moderna memoria e comunicazione appaiono due concetti inscindibili. Come spiega anche Elena Esposito⁹³, citando le teorie di Luhmann, in un panorama più complesso la memoria non funziona più come un semplice magazzino per l'accumulo, ma deve confrontarsi con una ricorsività di comunicazioni e operazioni generate dalla società. La ripetizione genera ridondanza che «risparmia al sistema di ripetere ogni volta l'elaborazione di informazione: si riconosce qualcosa come noto, e non si deve ricominciare sempre da capo»⁹⁴. La memoria non è il contenuto dell'informazione, ma diventa la condizione preliminare di accesso alle informazioni, cioè la capacità di selezionare i dati da ricordare e di restare indifferenti rispetto al resto. All'interno di un meccanismo di ripetizione e ridondanza è possibile individuare anche una varietà: proprio perché se si considerasse ogni evento o dato come unico e nuovo non sarebbe possibile identificare davvero la novità, è necessario dunque che ci siano degli elementi fissi ricorsivi perché si trovi una deviante all'aspettativa. La memoria lavora per entrambe varietà e ridondanza, che non si pongono l'una il contrario dell'altra, ma due lati dello stesso processo e si alimentano reciprocamente: la continua sovrabbondanza di informazioni può generare casi sempre più diversi e complessi che le

⁹² Ivi, p. 61

⁹³ Elena Esposito, *La memoria sociale. Mezzi per comunicare e modi di dimenticare*, Roma, Laterza, 2001

⁹⁴ Ivi, p. 10

forme ridondanti attuali non sono in grado di trattare, in questo modo è possibile trovare una varietà nella ricorsività.

Di fronte alla novità si generano nuove forme di ridondanza che permettono una maggiore generalizzazione da cui poi si genererà ancora la varietà. In questo processo, che Esposito chiama "genesì della ridondanza", la memoria si posiziona come "forma del rapporto tra ridondanza e varietà"⁹⁵, la sua funzione è quella di creare un ordine in questo processo che si rinnova. La memoria si occupa infatti di una costante verifica di coerenza sulle operazioni: attraverso il ricordo del passato gli eventi sono collegati gli uni agli altri nel presente, sviluppando così una previsione per il futuro, in un processo di costante adattamento del sistema a se stesso. Tale ordine creato dalla memoria è tanto più funzionante e complesso quanto riesce a gestire sorprese e discontinuità e a integrarle all'interno del sistema stesso.

L'alternanza tra ridondanza e varietà rende la memoria non tanto il contenuto del ricordo quanto ciò che agisce nella differenza tra ricordo e dimenticanza. La memoria è ricordo di quello che resta stabile e oblio di tutto il resto che il sistema elimina a favore della propria capacità di elaborazione, per riconoscere gli elementi nuovi, trattenerli e assimilarli all'interno del sistema. Una società che non è in grado di dimenticare rimane bloccata a contingenza e unicità degli eventi, senza operare astrazione e generalizzazione, che richiederebbero una selezione di ciò che deve essere mantenuto. Perché la memoria operi adeguatamente in questo sistema occorre che il suo funzionamento rimanga latente, se infatti si può tenere a mente di ricordare, è necessario dimenticare di aver scordato, altrimenti il meccanismo si incepperebbe. A tale proposito è interessante la conclusione a cui arriva Elena Esposito, per dimenticare non serve eliminare i ricordi, ma è più utile incrementare le informazioni: un eccesso di ricordi può produrre solo un aumento di dimenticanza. Nel processo evolutivo della società, soprattutto con le nuove scoperte in campo tecnologico, l'uomo ha inventato forme sempre più efficienti per potenziare la memoria, ma anche questi potenziamenti devono essere considerati strumenti di dimenticanza di fronte a una quantità sempre crescente di informazioni nei sistemi sociali e culturali contemporanei. È possibile delegare il ricordo a supporti esterni che ci permettono di dimenticare quasi tutto, tranne la traccia che ci ricongiunge a quei "depositi" per recuperare solo le informazioni a noi necessarie.

Alla luce del funzionamento di tale processo Bartoletti⁹⁶ espone alcune caratteristiche della memoria sociale: alto grado di generalità, contingenza del ricordo e oblio funzionale. Questi elementi la distinguono non solo dalla memoria individuale, per cui una generalizzazione estrema sarebbe impossibile, ma anche dalla memoria collettiva, dove la dimenticanza funzionale incontrerebbe dei limiti per mantenere l'identità del gruppo sociale che la esercita. Rispetto al ricordo collettivo e individuale, la memoria sociale raggiunge un grado di astrazione e di autonomia

⁹⁵ Ivi, p. 13

⁹⁶ Roberta Bartoletti, *op. cit.*

più elevati, pur necessitando della collaborazione dei singoli individui per mettere in relazione ricordi individuali, anche diversi tra loro, in una comune memoria di comunicazione.

Nella dimensione sociale della modernità memoria e comunicazione appaiono due aspetti fondamentali e coesistenti. Abbiamo osservato come una delle funzioni della memoria sia la verifica di coerenza delle operazioni del sistema. Secondo Niklas Luhmann⁹⁷ quando tale verifica ha successo si produce una realtà in cui le incoerenze generate dalla novità vengono risolte e assorbite all'interno del sistema stesso. La realtà nuova è elaborata e inserita nel sistema sociale attraverso un'attribuzione di senso. La costruzione di realtà può diventare più o meno astratta a seconda del grado di varietà presente nel sistema e dalla complessità che ne deriva.

Nella teoria di Luhmann l'elemento che permette il grado di coerenza astratta maggiore è il sistema dei mass media; esso garantisce «a tutti i sistemi di funzione un presente accettato in tutta la società e noto anche agli individui, da cui possono partire quando si tratta di selezionare un passato specifico del sistema e di fissare le aspettative per il futuro più rilevanti»⁹⁸. I mass media diventano il riferimento degli altri sistemi (economia, diritto, politica ecc.) per stabilire le proprie previsioni sul futuro e il rapporto tra presente e passato. Essi producono una realtà di cui si fanno contemporaneamente assimilatori e produttori di comunicazione, dove la nuova trasmissione si basa sulla precedente accessibile a tutti, senza imporre consenso o vincoli alle opinioni dei partecipanti al flusso comunicativo. Determinando e assorbendo la comunicazione sociale principale, in questo sistema sono i media stessi a fornire i contenuti della memoria e a determinarne i valori interni alla società a cui appartengono.

Paolo Jedlowski⁹⁹ fa alcune riflessioni riguardo a questa realtà "mediata", rilevando come l'epoca moderna si caratterizzi per la presenza pervasiva di tecnologie di comunicazione che rendono mediate le interazioni tra individui. E mediato risulta anche il rapporto con il passato, in una realtà dove i media forniscono una conoscenza virtuale di memorie e esperienze dirette. Pur con il rischio di un appiattimento emotivo dovuto alla ridondanza di informazioni, i media possono fungere da moltiplicatori di efficacia per immagini passate che diventano parte della memoria di individui diversi nello spazio e nel tempo; questo avviene proprio perché, attraverso i media, il ricordo di tali immagini è liberato da vincoli di luoghi e di interazione faccia a faccia. Jedlowski introduce il concetto di memoria comune, quale patrimonio di coloro che condividono il ricordo di contenuti generati dai media, programmi televisivi o radiofonici, film, articoli di giornali ecc, alla base di tale memoria è presente un'interazione mediata tra i membri del gruppo. Le memorie comuni, precisa l'autore, non sono collettive ma possono diventarlo, in quanto partecipare al ricordo di alcuni contenuti può determinare la formazione di specifiche identità collettive che si riconoscono in relazione a quei prodotti mediali.

⁹⁷ Niklas Luhmann, *La realtà dei mass media*, Milano, FrancoAngeli, 2000

⁹⁸ Ivi, p. 121

⁹⁹ Paolo Jedlowski, *Memoria e interazioni sociali*, in Elena Agazzi, Vita Fortunati (a cura di), *Memoria e saperi. Percorsi interdisciplinari*, Roma, Meltemi, 2007

Si è detto sopra come i mass media contribuiscano alla costruzione di una realtà, ai suoi valori e producano i contenuti stessi di una memoria pubblica e per il pubblico, quindi sono i media a stabilire cosa ricordare e come, i criteri di rilevanza memoriale e i quadri cognitivi e affettivi individuali. Jedlowski osserva anche che, se i media concorrono a formare il senso comune delle società moderne, allo stesso modo possono diventare arene di competizione tra diverse interpretazioni del passato e diversi sistemi di riferimento, in questo senso l'oblio acquista un altro significato dalla dimenticanza sistematica e vitale della memoria sociale, si tratta di una lotta civile contro strategie censorie e la diffusione di un senso comune omologato.

2.2 Memoria culturale

Per definire la memoria culturale dobbiamo tornare al concetto di memoria collettiva di Halbwachs, dove centrale rimane la presenza del gruppo. Il *Dizionario della memoria e del ricordo* così la definisce: «patrimonio di sapere fondativo dell'identità di un gruppo, che viene oggettivato in dispositivi di memoria o in forme o pratiche simboliche»¹⁰⁰.

I "dispositivi di memoria"¹⁰¹ sono strumenti finalizzati a immagazzinare le informazioni e preservarle nel tempo per consegnarle alle future generazioni. L'immagazzinamento può essere interno, attraverso tecniche (mnemotecniche) o strategie per l'apprendimento a memoria dei contenuti da preservare, condizione tipica delle società pre-moderne, oppure esterno in pratiche a noi più familiari attraverso l'ausilio di dispositivi legati allo sviluppo delle forme di trasmissione culturale, dalla scrittura fino alle moderne tecniche digitali. I dispositivi sono alla base del principio di archiviazione del patrimonio culturale, dove l'immagazzinamento esterno delle informazioni presuppone che insieme al contenuto ci sia un supporto che lo contenga e un codice che lo identifichi. L'influenza reciproca di questi tre elementi e la loro possibile trasformazione rappresentano l'evoluzione dei sistemi di archiviazione culturale avvenuti nei secoli, dalle notazioni alfabetiche per supporti come la pietra o la carta fino alle notazioni simboliche che hanno caratterizzato il passaggio dalla scrittura manuale all'uso della stampa, e fino ad un codice numerico nei contemporanei supporti informatici. A prescindere dalla materialità del supporto o dalla sua immaterialità, che distingue l'era digitale e informatica, l'aspetto peculiare della codificazione alla base dell'archiviazione non è solo la capacità di preservare la memoria culturale, ma anche quello di ridurre notevolmente i tempi di recupero delle informazioni, aumentando affidabilità e qualità della conservazione dei dati. Il tema dell'affidabilità dei dispositivi di immagazzinamento è diventato pregnante soprattutto con l'avvento di sistemi analogici, come fonografia, fotografia e film, che sembravano sottrarre il dato registrato alla caducità del tempo,

¹⁰⁰ Nicolas Pethes, Jens Ruchatz (a cura di), *Dizionario della memoria e del ricordo*, Milano, Bruno Mondadori, 2005, p.316

¹⁰¹ Ivi, pp. 145-148

fissandolo attraverso processi chimici e fisici, e portando contemporaneamente alla ribalta le questioni del rapporto tra la realtà e la sua rappresentazione tecnica.

Per definire la memoria culturale è importante individuare i tratti distintivi che la strutturano: non presenta un valore universale, ma si riferisce all'identità concreta del gruppo che vi fa riferimento; è sorretta da un principio ricostruttivo, cioè si basa sull'esigenza presente dell'identità del gruppo e ricostruisce il passato selezionando gli elementi di stabilità per la sopravvivenza della comunità a cui è legata. Questa proprietà determina un atteggiamento non neutro nei confronti del passato e della verità storica, in quanto il processo di ricostruzione può trasformare un semplice evento in un mito intorno a cui si riuniscono e riconoscono i membri della comunità memoriale. Proprio perché il recupero del passato è frutto di selezione e ricostruzione, la memoria culturale si presenta come un'entità organizzata che non permette libero arbitrio o contestazione da parte del singolo, ma si affida alla tutela di istituzioni e custodi specifici professionisti, incaricati della conservazione del patrimonio memoriale. Come elemento unificante la memoria culturale produce una scala di valori che guida interpretazioni e delimitazioni nella vita quotidiana, in una forma di autocoscienza e autocontrollo del gruppo, in questo senso tale memoria è vincolante e riflessiva. Infine si presenta modellata in diverse forme concrete, scritti, immagini e riti, che le danno consistenza e la rendono trasmissibile.

Jan e Aleida Assmann sono tra gli studiosi che più si sono dedicati ad una definizione e descrizione della memoria culturale, soprattutto nella sua specificità rispetto ad altre forme del ricordo.

Jan Assmann¹⁰² riprende l'impostazione teorica di Maurice Halbwachs, rifiutando la concezione della memoria come un aspetto puramente interiore e psicologico dell'individuo, ma sottolinea come proprio fattori esterni sociali e culturali vadano a determinare l'organizzazione e la conservazione nel tempo dei contenuti di tale memoria. Nella sua trattazione Jan Assmann riconosce a Halbwachs il merito di aver ravvisato per primo l'importanza di questa dislocazione esterna della memoria, fuori dal panorama neurologico e cerebrale del cervello umano. Individua quattro ambiti che caratterizzano la dimensione esterna sociale della memoria, di cui quella culturale ne è solo un aspetto. Insieme a una memoria mimetica, delle cose e comunicativa, quella culturale riguarda la trasmissione del senso di un patrimonio condiviso, diventa l'ambito che riunisce tutte le altre proprio perché rappresenta il sistema di senso da tramandare. La memoria mimetica è superata nel momento in cui l'atto imitativo si trasforma in rito e assume un valore aggiunto all'aspetto funzionale, i riti infatti rappresentano i momenti di trasmissione e riattualizzazione del contenuto culturale di una società. Anche la memoria delle cose può trasformarsi in culturale quando gli oggetti perdono un senso legato solo alla loro funzionalità quotidiana e assumono il significato di simboli, icone, rappresentazioni, cioè trasmettitori di un senso ulteriore, veicoli di riconoscimento reciproco e d'identità per la comunità. L'ambito

¹⁰² Jan Assmann, *La memoria culturale*, Torino, Einaudi, 1997, pp. XVI-XVII

comunicativo è quello che rende evidente come la memoria non sia solo una questione fisiologica individuale, ma che debba essere spiegata in maniera "sistemica"¹⁰³, cioè tenendo conto dell'interazione tra individui.

Assmann spiega come, su un piano sistemico, l'apparato comunicativo debba costituire uno spazio esterno dove creare forme di archiviazione, codificazione, memorizzazione e nuova diffusione delle informazioni, dove quindi passi il senso culturale di una società, atto che richiede la presenza di quadri istituzionali e sistemi di notazione. Nella circolazione del senso culturale, tre sono i quadri di riferimento incaricati di fornire una rappresentazione simbolica della specifica cultura: il sistema politico, quello economico e i miti fondativi di un'identità collettiva.

Secondo Assmann nella fase precedente all'introduzione della scrittura, nelle culture basate sulla pura mnemotecnica e su sistemi di notazione pre-scrittori, la memoria culturale coincide con il sistema di valori circolante all'interno di un dato gruppo sociale legato a una specifica epoca; solo con l'avvento della scrittura è possibile parlare di una reale memoria exteriorizzata, autonoma dall'aspetto puramente comunicativo contingente. Attraverso l'impiego della forma scritta lo spazio esterno della comunicazione diventa più complesso e la memoria ad esso associata può trasmettere un contenuto che vada oltre il dato comunicato legato a una singola epoca. Assmann definisce la scrittura memoria exteriorizzata basata su una dialettica tra "espansione e svuotamento"¹⁰⁴: essa permette un enorme ampliamento della capacità di immagazzinare e recuperare i dati già immagazzinati, allo stesso tempo però comporta una riduzione delle potenzialità mnemoniche della mente. La scrittura quindi porta ad una forma di exteriorizzazione e diffusione del contenuto culturale di una società, tale processo implica da un lato la fissazione, la conservazione di tale patrimonio e il suo recupero anche in epoche lontane dal presente, dall'altro però, come sottolinea Assmann, tale patrimonio o una parte di esso può subire forme di oblio interne alla pratica stessa di archiviazione e essere sottoposto a manipolazione e censura allo scopo di una rimozione.

Aleida Assmann¹⁰⁵ annovera la scrittura tra i mediatori della memoria, indicando come il suo valore in relazione al ricordo cambi in base al periodo storico e alla cultura di riferimento, basti pensare alla rivoluzione portata dalla stampa nell'epoca moderna. La studiosa tedesca indaga il tema della memoria dal punto di vista della letteratura, da cui ricava gli esempi dimostrativi delle sue teorie.

Fin dalla cultura egizia scrittura è sinonimo di eternità, i poeti latini riconoscono alla scrittura la capacità di rendere il testo accessibile a riletture future e quindi in grado di garantire un'immortalità all'opera come alla personalità del poeta; in seguito, dopo il crollo dell'impero romano, il Rinascimento ha potuto osservare come i testi scritti degli autori latini siano sopravvissuti ai

¹⁰³ Ivi, p. XVI

¹⁰⁴ Ivi, p. XIX

¹⁰⁵ Aleida Assmann, *Ricordare. Forme e mutamenti della memoria culturale*, Bologna, Il Mulino, 2002, p. 200

monumenti. Oltre a essere lo strumento che consegna all'immortalità le opere e gli autori, la scrittura è anche supporto per la memoria, diventandone allo stesso tempo metafora e mediatore.

Sulle considerazioni di Platone che denuncia il pericolo di un'atrofizzazione della capacità mnemonica portata dall'uso della scrittura e distingue tra *mneme* (ricetta per la memoria) e *hypomnema* (richiamare alla mente)¹⁰⁶, Aleida Assmann introduce i termini *ars* e *vis*¹⁰⁷: il primo rappresenta l'archiviazione, ogni processo meccanico che permette di riprodurre l'informazione immagazzinata; tale processo può servirsi di supporti materiali come appunto la scrittura o anche di supporti immateriali come la capacità mnemonica umana. Se *ars* è la memoria istituzionale, culturale conservata negli archivi, dove il fattore temporale è assente, sospeso in un'eterna conservazione contro il tempo, *vis* rappresenta invece il ricordare individuale, la memoria soggettiva dove la dimensione temporale diventa un elemento influente: il tempo «vi si iscrive attivamente, in questo processo della memoria si giunge a una vera e propria discontinuità tra deposito e recupero del dato.

Mentre nella mnemotecnica la coincidenza di output e input è decisiva, nel ricordo soggettivo si stabilisce la loro differenza»¹⁰⁸. Ciò che distingue l'archiviazione dal ricordo soggettivo è l'incertezza nell'atto, soggettivamente si può ricordare o non ricordare e soprattutto si può essere consapevoli del ricordo recuperato solo a posteriori. A differenza di *ars*, l'archiviazione che si realizza in una lotta contro il tempo e contro l'oblio, *vis* esprime un processo di ricordo ricostruttivo, nasce dal presente e perciò implica una trasformazione, un rinnovamento del dato ricordato nella fase di recupero. Nella fase di conservazione l'archivio utilizza tecniche esterne sicure per neutralizzare gli effetti del tempo sul dato immagazzinato, il ricordo soggettivo invece non può garantire alcuna sicurezza nella conservazione dei suoi contenuti: il dato vive una trasformazione, nel tempo e per il tempo, che ne diventa il suo stesso significato e dimostra come non si possa considerare la memoria personale un deposito ermetico, immune dal trascorrere degli anni e delle epoche, anzi l'interazione con il periodo di latenza diventa una forza che determina il contenuto del ricordo.

Nel rapporto tra la scrittura e la memoria culturale, Aleida Assmann vede nell'800 un cambiamento importante nell'atteggiamento verso i testi come forme di lotta all'oblio. La fiducia incrollabile nel potere di conservazione e riproduzione garantito dalla stampa stava già tramontando, dal *Prelude* di William Wordsworth Assmann coglie una consapevolezza generale di transitorietà del sapere umano, in cui anche testi e documenti, come monumenti e edifici, sono destinati a scomparire, mentre solo la natura sembra in grado di sopravvivere al tempo. Subentra invece una nuova coscienza storica, basata non su ciò che è rimasto, ma su ciò che è scomparso. Se le epoche precedenti basavano il loro rapporto verso la memoria culturale sull'archiviazione, a partire dall'800 si sviluppa una consapevolezza storica che tiene conto anche di elementi

¹⁰⁶ Platone, *Fedro*, in *Opere complete*, vol. I, Bari, Laterza, 1967, pp. 790-791

¹⁰⁷ Aleida Assmann, *op.cit.*, pp. 29-33

¹⁰⁸ Ivi, p. 29

mancanti, di ciò che è andato perduto, quindi di distruzione e oblio, ed è così che nei confronti del patrimonio culturale si passa "dal testo alla traccia"¹⁰⁹, dove la traccia rimanda solo ad un frammento del passato.

Il concetto di traccia, osserva Aleida Assmann, contiene entrambi i termini di memoria e oblio, poiché ha connaturata in sé l'idea di ciò che rimane e ciò che manca del passato, mentre il testo presenta un ponte diretto con il passato, il contenuto di ciò che si è potuto/voluto conservare di un'epoca. La nozione di traccia si estese fino a comprendere anche le immagini fotografiche e i resti archeologici, e così la transizione dai testi ai lasciti fisici rimasti a testimonianze del passato «è indice del passaggio dall'intenzionalità e dalla verbalità del segno grafico alla pregnanza materiale della traccia, che, pur non nascendo come segno, è leggibile retroattivamente in quanto tale»¹¹⁰. L'ultima fase nel processo di evoluzione della scrittura, dai geroglifici attraverso la consistenza analogica, è l'inconsistenza materiale del digitale, scrittura basata su un codice. Secondo l'autrice il passaggio alla scrittura elettronica del testo mette fine alla collaborazione di scrittura e memoria, la sua virtualità rompe la relazione con il corpo e con la memoria umana, in quanto per una lettura della scrittura elettronica è necessario il filtro di elaboratori per le traduzioni dei codici, dove l'uomo rimane una presenza marginale.

I concetti di *ars* e *vis* anticipano la distinzione tra memoria funzionale e memoria-archivio, proposta dalla stessa Assmann e di cui parleremo più avanti nel rapporto tra memoria, storia e potere. Qui interessa però sottolineare come l'idea di memoria culturale dell'autrice si basi sulla convivenza tra un aspetto soggettivo e vivente, legato maggiormente ad un portatore (una persona o un gruppo), trasmettitore di valori etici, selettivo nei confronti del passato e impegnato nel creare un ponte con il presente e il futuro; e un aspetto più incorporeo, astratto della memoria che non si incarna in soggetti viventi, basato su una separazione radicale con il passato, di cui trasmette solo verità e non valori¹¹¹. Nel considerare sempre entrambi gli aspetti, quello soggettivo privato e quello più politico istituzionale, Aleida Assmann fa emergere sempre una mediazione nella definizione di memoria culturale, atteggiamento teorico che riesce a cogliere e riflettere la complessità della realtà moderna con cui si confronta la sopravvivenza del patrimonio culturale.

Jose van Dijk¹¹² osserva come, nel suo modello di ricordo, la studiosa dia molta importanza alla materialità degli oggetti memoriali, che siano testi o immagini, quali contenitori, metafore e mediatori della memoria, e ciò la distingue da tutti gli altri accademici che si sono occupati dell'argomento. Gli oggetti rappresentano il principale ancoraggio che unisce dimensione individuale e collettiva nel processo del ricordo, recuperando alcune riflessioni fatte sul carattere profondamente sociale degli oggetti memoriali personali. Emerge ancora una volta come la

¹⁰⁹ Ivi, p. 232

¹¹⁰ Ivi, p. 234

¹¹¹ Ivi, p. 148

¹¹² José van Dijk, *Mediated memories in the digital age*, Stanford, Stanford University Press, 2007, Kindle e-book, cap. 1

memoria culturale possa essere pienamente compresa solo come risultato di un mutuo scambio interdipendente tra individuo e collettività. Pur apprezzandone l'impostazione, secondo van Dijk però il modello di Aleida Assmann non approfondisce molto il ruolo dei media e degli strumenti mediali nella formazione della memoria culturale. Come altri storici e psicologi si riferisce ai media come schemi o depositi che modellano le nostre esperienze, un elemento problematico che influisce sul dibattito riguardante la memoria. Nell'opera di Aleida Assmann, come per altri studiosi, media e memoria rimangono due ambiti distinti spesso antagonisti, dove i media non sono considerati parte del sistema memoriale, ma assumono una connotazione negativa di influenza problematica sulla psiche dell'individuo.

Il rapporto con la scrittura appare un elemento fondamentale per la stabilizzazione e il tramandamento della cultura di una società. Jan Assmann¹¹³ per definire la memoria culturale si serve della distinzione tra questa e la memoria comunicativa, dove nuovamente risulta centrale il rapporto tra ricordo biografico e condivisione collettiva, per cui ritornano valide le distinzioni operate da Halbwachs.

La memoria comunicativa riguarda i ricordi che compongono il passato recente condivisibile tra i membri della stessa generazione, tale memoria nasce nel gruppo di contemporanei e trova il suo limite nella durata dei membri, quando gli appartenenti al gruppo muoiono, la memoria di quella generazione non è in grado di sopravvivere e si crea una memoria nuova legata ad un altro gruppo generazionale. In questo tipo di memoria collettiva, spiega Assmann, sono attive due forme: un ricordo fondante, che anche nelle società prive scrittura si riconnette al mito delle origini e si concretizza in pratiche stabilizzate, verbali e non, come rituali, danze, miti ma anche abiti e ornamenti, punti di riferimento per il ricordo collettivo e il riconoscimento di un'identità comune; il ricordo biografico si riferisce alle vicende personali del singolo, ma sempre in relazione alla sua collocazione nel gruppo di appartenenza, quindi nel quadro di una memoria collettiva comunicativa.

La memoria culturale si differenzia da quella comunicativa per il suo carattere istituzionalizzato, trovando la sua ragione di esistere nel rapporto con la storia. La memoria culturale si basa su un recupero del passato storico che ruota attorno ad alcuni momenti particolari, per cui la storia cessa di essere una successione di fatti accaduti nel passato, ma si trasforma in "storia ricordata"¹¹⁴, in mito, cioè un insieme di fatti che assumono una valenza simbolica per la comunità di quella cultura. La differenza tra mito e storia s'interrompe quando il mito diventa storia fondante, una storia raccontata delle origini di quella specifica cultura: «attraverso il ricordo la storia diventa mito; in tal modo essa, lungi dal divenire non reale, solo ora si fa realtà, come forza durevole normativa

¹¹³ Jan Assmann, *op. cit.*

¹¹⁴ Jan Assmann, *op.cit.*, p. 26

e formativa»¹¹⁵. Il ricordo quindi assume un senso sacrale per la comunità che si riunisce in quella data a celebrare e riattualizzare il passato fondante in una festa.

Nel momento di riunione la comunità rivive e ribadisce la propria identità collettiva, inoltre il carattere festivo della celebrazione aggiunge qualcosa di extraquotidiano, il cui cerimoniale assume, nella comunicazione transgenerazionale, un aspetto formativo che si concretizza in testi, immagini, gesti rituali, danze. Il carattere più sociologico della memoria culturale però emerge nella struttura di partecipazione, come la chiama Jan Assmann.

Se la memoria comunicativa offre una pratica del ricordo diffusa, senza una gerarchizzazione tra le figure memoriali specialistiche, la memoria culturale si caratterizza invece per una partecipazione differenziata, sia nelle società illetterate sia per quelle alfabetizzate. I detentori specializzati nella trasmissione del sapere, che siano bardi, sciamani o insegnanti e scrittori, si distinguono per un distacco dalla vita quotidiana degli altri membri della società, sono guide cui sono rivolte richieste specifiche sui contenuti del patrimonio culturale di cui sono esperti. La partecipazione alla memoria culturale non può definirsi diffusa, sia per la presenza di ruoli speciali delegati alla detenzione del patrimonio sia per i meccanismi di "controllo" nella sua diffusione, che richiedono una formazione specifica, in una dialettica complessa tra dovere e preclusione del diritto di partecipazione. In relazione al patrimonio culturale la popolazione di una società si divide così tra coloro che vi possono accedere, ma con l'obbligo di dimostrare, tramite verifiche formali, la propria competenza e padronanza delle forme comunicative pertinenti alla trasmissione di tale sapere, e coloro che vi rimangono esclusi. Si tratta di una divisione tra l'élite di specialisti della cultura e il resto della comunità in una "polarità del ricordo culturale"¹¹⁶.

Abbiamo osservato come la scrittura diventi un elemento fondamentale per la stabilizzazione e il tramandamento del patrimonio, ma per le culture prive di scritture occorre individuare altre forme di partecipazione e organizzazione della propria memoria. Essere presenti e riunirsi in momenti di aggregazione collettivi diventa necessario per la trasmissione di una memoria e un'identità, le feste e i riti svolgono tale funzione. Attraverso la loro regolarità le celebrazioni si fanno garanti di una comunicazione del sapere alla collettività, riaffermano identità e coerenza del gruppo nel tempo e nello spazio e articolano la vita della comunità in momento festivo e quotidianità. Durante la festa la collettività che partecipa viene a contatto con la dimensione cosmica del mito fondante, delle origini. Nelle società prive di scrittura la scansione bidimensionale della memoria culturale appare ancora più evidente: tempo festivo e tempo quotidiano sono caratterizzati da due comunicazioni, quella ordinaria e quella cerimoniale. La festa rappresenta il momento di concretizzazione di una memoria culturale condivisa tra tutti, élite e collettività; allo stesso tempo si rende evidente la scansione di questa bitemporalità: «la memoria culturale allarga o integra il mondo quotidiano con

¹¹⁵ Ivi, p. 27

¹¹⁶ Ibidem

la dimensione delle negazioni e delle potenzialità, ovviando così alle restrizioni che la vita quotidiana impone all'esistenza»¹¹⁷.

2.3 Memoria pubblica

Dopo aver cercato di definire la dimensione collettiva, sociale e culturale della memoria, non è facile trovare dei confini netti e distintivi tra questi concetti; la compenetrazione delle nozioni rende però la complessità della realtà moderna e contemporanea e la varietà dei contributi teorici che si sono alternati nella definizione. A completare il quadro delle forme del ricordo subentra la memoria pubblica, che si differenzia dalle precedenti per il superamento della dimensione di una singola collettività e per l'importanza attribuita all'ambiente pubblico nelle dinamiche di recupero del passato storico.

Paolo Jedlowski definisce la memoria pubblica «l'insieme dei discorsi riguardanti il passato che trovano spazio nella sfera pubblica, cioè in quello spazio che non coincide né con le istituzioni dello Stato, né con le cerchie dei cittadini privati, ma si configura come il luogo dell'incontro dei privati e della critica, o delle pressioni che questi esercitano nei confronti dello Stato. In altre parole, è *l'immagine del passato pubblicamente discussa*»¹¹⁸.

Si tratta di una memoria che trova il suo spazio nella dimensione pubblica, quella dello Stato, dei cittadini, che si pone in alternativa alla sfera puramente privata. Pubblico è quello spazio rappresentato principalmente, anche se non completamente, dalle istituzioni dello Stato definibile come "potere pubblico"¹¹⁹, incaricato di provvedere al bene comune di tutti coloro che condividono lo stesso sistema di diritto. Per rimanere nelle categorie di Habermas, chi abita tale sfera è «il pubblico quale depositario della pubblica opinione»¹²⁰ che la esercita in forma critica sulla base della pubblicità dei contenuti delle istituzioni statali. Gli organi della sfera pubblica possono essere quelli dello Stato oppure i mass-media, entrambi impegnati in una comunicazione con il pubblico. Se la sfera pubblica è quello spazio occupato da soggetti che interagiscono continuamente con le forze politiche delegate della res publica, del bene comune, la memoria ad essa associata si presenta come un continuo processo di interazioni per la rappresentazione del passato comune in quello spazio condiviso.

L'aspetto interessante della memoria pubblica consiste nel fatto che non si concretizza solo nelle rappresentazioni concrete, come monumenti, cerimonie, pubblicazioni, film, ecc., ma anche nelle pratiche ad essi associate: i dibattiti intorno a tali artefatti, i modi di fruizione, i conflitti e le manifestazioni di potere che essi esprimono. Jedlowski¹²¹ individua due funzioni assolute dalla memoria pubblica: definisce i criteri di plausibilità e rilevanza di quel passato rielaborato e inserito

¹¹⁷ Ivi, p. 31

¹¹⁸ Paolo Jedlowski, *La memoria pubblica: cos'è?*, in Marita Rampazi, Anna Lisa Tota (a cura di), *La memoria pubblica. Trauma culturale, nuovi confini e identità nazionali*, Torino, Utet Università, 2007, p. XIV

¹¹⁹ Jürgen Habermas, *Storia e critica dell'opinione pubblica*, Roma-Bari, Editori Laterza, 1974, p. 12

¹²⁰ Ibidem

¹²¹ Paolo Jedlowski, *op. cit.*

nella dimensione collettiva; stabilisce lo spazio di confronto e scontro delle diverse memorie dei gruppi, costringendoli a uscire dal carattere autoreferenziale di una memoria interna e al confronto con le altre. L'incontro delle diverse memorie evidenzia come il passato possa essere sottoposto a interpretazioni concorrenti, per cui la sfera pubblica diventa luogo di predominanza dell'una sull'altra e di reciproco riconoscimento. Come per la memoria sociale anche in quella pubblica della società moderna, i media giocano un ruolo importante fino a determinare sempre più nel tempo una relazione mediata tra lo spazio pubblico e le persone che lo compongono. Il rapporto media e memoria nella sfera pubblica è caratterizzato da una reciproca influenza, dove l'agenda-setting determina e allo stesso tempo è determinata dalle interpretazioni pubbliche del passato. Per descrivere questa interazione Jedlowski usa il concetto di "spirale del silenzio"¹²² di Elisabeth von Noelle-Neumann, per cui se il sistema dei media omette un particolare evento o la sua interpretazione, gli stessi portatori della memoria di quell'evento sono spinti al silenzio, emarginati dalla versione predominante.

Edward S. Casey¹²³ traccia il concetto di memoria pubblica in relazione all'importanza del luogo e ne mette in evidenza la duplicità intrinseca: legata al passato di cui seleziona alcuni eventi e, proprio attraverso luoghi e monumenti, impegnata in atti che possono assicurare un futuro riconoscimento a quegli stessi eventi. Rileva come il concetto di memoria pubblica non è mai un elemento fisso e stabile, anzi il fatto di essere parte della sfera pubblica implica una continua rivalutazione.

L'evento ricordato pubblicamente può essere sottoposto a due forme di revisione: la scoperta di un aspetto palesamente falso e ingannevole del suo contenuto, e un cambiamento del suo significato primario nel caso in cui emerga un contesto storico o etico diverso e più ampio. Casey porta l'esempio della guerra in Vietnam, di come sia cambiato il ruolo di quell'evento nella memoria pubblica americana, dalle campagne di propaganda militare e politica dell'epoca fino ad oggi, dopo la scoperta di tutte le dinamiche e gli interessi implicati in quel conflitto. Le riletture che lo stesso evento può subire nel tempo dimostrano il legame tra passato e futuro che questa memoria instaura. Di tutte quante probabilmente è quella soggetta ai cambiamenti più visibili, proprio perché avvengono nella sfera pubblica: in questa possibilità di reinterpretazione della storia il futuro mostra che i fatti della memoria pubblica possono sempre diventare altro da ciò che sono nel presente, allo stesso modo ciò che è accaduto nel passato rimane il punto di riferimento per la formazione di una memoria comune su cui nasce il dibattito pubblico, infine, nella triade temporale, il presente resta il momento in cui viene innescata e analizzata la messa in discussione del passato. In questo processo anche il presente, non appena diventa passato, entra nella storia di un'evoluzione della sfera pubblica la cui memoria è rivalutata.

¹²² Ivi, p. XV

¹²³ Edward S. Casey, *Public memory in place and time*, in Kendall R. Phillips (a cura di), *Framing public memory*, Tuscaloosa, The University of Alabama Press, 2004

Casey illustra cinque punti essenziali che compongono e definiscono la memoria pubblica. Primo, il ruolo dello spazio, non semplicemente un luogo dove le persone si ritrovano, ma in cui si mette in scena il dibattito sulla memoria pubblica, che presta se stesso al ricordo e in alcuni casi diventa esso stesso memoria.

Il secondo punto riguarda la presenza pubblica in funzione dell'importanza del luogo che offre la possibilità di congregazione. Il bisogno di radunarsi nello spazio pubblico, precisa Casey, non è una semplice ricerca di vicinanza e relazione come per la memoria sociale, ma il bisogno di riunirsi intorno a un obiettivo comune.

Una presenza comune in un luogo condiviso è la condizione per una discussione pubblica, terzo elemento. Il dibattito, secondo Casey, può assumere diverse forme, dal dialogo filosofico al ritrovo nostalgico, tutte modalità che hanno nel linguaggio verbale il principale strumento di comunicazione; se ne può dedurre che la pratica attraverso cui si manifesta la memoria pubblica è principalmente discorsiva.

Centrale nelle pratiche di raduno è la condivisione di un tema che determina il raggruppamento dei partecipanti. Il soggetto condiviso riunisce le persone, ma non necessariamente conduce a un accordo tra gli interessati, spesso è fonte invece di divisioni e conflitti di memorie o tra diverse interpretazioni dello stesso fatto.

Infine l'ultimo punto consiste nella commemorazione, che significa il ricordo di un evento traumatico suscitato dal luogo stesso. La commemorazione punta contemporaneamente al passato, riattualizzando l'evento o la persona scomparsa, e al futuro, con lo scopo, attraverso pratiche commemorative, di conservare una determinata memoria della persona o dell'evento. La situazione commemorativa si esplicita nell'adunanza di persone in un luogo che unisce esperienze diverse di fronte allo stesso evento, come nel caso di un fatto traumatico pubblico. La celebrazione del ricordo può riunire persone che hanno sperimentato su di sé il trauma, e coloro che vogliono esprimere solidarietà e prendere parte a un ricordo condiviso, tutto si svolge spesso senza la necessità di formule discorsive prescritte (come ad esempio nel rito della memoria culturale), ma in un silenzio nel quale tutti si possono ritrovare. Lo abbiamo visto recentemente nelle manifestazioni, spesso organizzate spontaneamente dai cittadini, successive agli attentati terroristici avvenuti a Parigi e in altre città europee.

A conclusione della propria trattazione Casey sostiene che, proprio in virtù del rapporto con il luogo, la memoria pubblica è una delle forze maggiormente impegnate nella formazione dell'identità, nazionale, regionale come sociale e personale, un orizzonte implicito che spesso rimane ai margini della vita quotidiana, e emerge in modo consapevole nel momento in cui l'individuo si confronta con la dimensione pubblica cui appartiene. Il luogo di raccolta e reciproco riconoscimento diventa perciò fondamentale per il concretizzarsi della memoria pubblica; di fronte alla mutabilità dovuta alle revisioni che tale memoria può subire nelle diverse epoche, la "stabilità

del luogo"¹²⁴ rappresenta un ancoraggio per una riattualizzazione di antichi valori e un lascito materiale per il futuro ricordo. Il luogo inoltre è particolarmente importante nella commemorazione di un trauma pubblico: funge da santuario, a cui rifugiarsi o da cui fuggire rispetto alla scena del trauma, e da rappresentazione concreta del lascito dell'evento per tutta la collettività, in questo senso lo spazio colpito sta a indicare (e a ricordare) la ferita nel corpo della polis.

Queste considerazioni fanno emergere come lo spazio pubblico concreto non sia solo un reminder per le celebrazioni, ma parte stessa del processo di rielaborazione del passato, contenuto e contenitore delle pratiche del ricordo pubblico. Le osservazioni di Casey saranno molto utili a comprendere la definizione memoriale dello spazio pubblico a Vukovar, in Croazia, riguardo ai monumenti e alle pratiche commemorative dell'assedio del 1991.

Come Casey anche Patrizia Violi¹²⁵ riconosce l'importanza dei luoghi nei processi che coinvolgono la memoria pubblica, ma in modo più puntuale precisa come, pur rappresentando la memoria "embodied" delle vittime e dei sopravvissuti, i siti non sempre sono costruiti e "consacrati" per chi è rimasto colpito dai fatti ricordati, anzi spesso anche contrariamente al loro consenso.

Violi porta l'esempio del museo del genocidio cambogiano, luogo di memoria da cui proprio i familiari delle vittime sono stati esclusi quali «gruppi portatori del significato di quel luogo»¹²⁶. L'esempio riportato mostra come nella memoria pubblica spesso è lo Stato a definire modi e contenuti attraverso la programmazione di feste civili, rituali politici e commemorazioni, la definizione dei programmi scolastici, degli archivi e della toponomastica, fino alla promulgazione di leggi a contenuto memoriale, come quella sul negazionismo. Tutti questi elementi, spiega Violi, vanno a costituire la memoria che potremmo definire "accreditata", accettata e stabilita dall'autorità statale che la normalizza in una routine fatta di celebrazioni ufficiali nei luoghi deputati.

In queste pratiche memoriali sta l'immagine del passato, e quale memoria, quello Stato vuole trasmettere¹²⁷. Nella dimensione di una memoria accreditata, la sfera pubblica può trasformarsi in un'arena di dibattito e conflitto tra memorie, basata sull'esclusione di alcuni gruppi sociali in nome di una tradizione ufficiale. La memoria pubblica quindi «è quella che riesce a imporsi sulle altre, escludendo memorie alternative o contrastanti, e costituendosi come dominante e egemonica. E tale carattere inevitabilmente parziale e conflittuale non cambia neanche se la si interpreta come risultante da un "patto" sancito dallo Stato»¹²⁸.

¹²⁴ Ivi, p. 39

¹²⁵ Patrizia Violi, *Paesaggi della memoria. Il trauma, lo spazio, la storia*, Milano, Bompiani, 2014, Kindle e-book

¹²⁶ Patrizia Violi, *op. cit.*, cap. 1 sottocap. 7 *Le molte memorie del trauma*

¹²⁷ Ibidem

¹²⁸ Ibidem

3. Ricostruzione storica e rievocazione memoriale

Introduzione al capitolo

Storia e memoria rappresentano due approcci diversi al passato, con importanti zone di confluenza nella loro azione ricostruttiva. Gli studiosi si sono sempre divisi a riguardo, a partire dalle teorie di Maurice Halbwachs, uno dei primi sociologi a occuparsi dell'argomento. Ho cercato di ricostruire il dibattito storico su questo rapporto, attraverso le tappe proposte da Barbara Misztal. Alcuni studiosi importanti nel campo dei Memory Studies si sono nettamente schierati a favore di un'incolmabile diversità, come David Lowenthal, Pierre Nora e Walter Benjamin, autori le cui diverse interpretazioni di questa separazione saranno analizzate. La questione è ricca di sfaccettature e soprattutto pone il problema di come conciliare la soggettività del ricordo individuale con la necessità di una verificabilità storica dei fatti raccontati. E proprio nel campo della testimonianza esiste una zona di confluenza necessaria e inevitabile, dove lo storico si trova ad accettare potenzialità e limiti della ricostruzione memoriale del passato, come spiega molto bene Marc Bloch. Oltre ai possibili punti d'incontro tra le due discipline, il rapporto tra storia e memoria implica anche un altro aspetto molto importante, il loro utilizzo da parte del potere politico. Ho cercato di analizzare le modalità attraverso cui il potere rielabora i fatti storici in funzione di uno specifico patrimonio memoriale pubblico, in particolare attraverso due elementi che caratterizzano tali dinamiche: la pratica commemorativa e il significato dell'archivio. Entrambi sono l'esito concreto di un'evoluzione che Jacques Le Goff ha osservato nel ruolo del monumento e del documento all'interno della società contemporanea. Il dibattito sul rapporto tra storia e memoria e gli sviluppi qui presentati possono essere una guida importante per aiutarci a comprendere, nei capitoli successivi, il recupero politico della storia operato dai diversi nazionalismi balcanici nelle guerre ex-jugoslave e come l'arte e il cinema si siano collocati di fronte a certe rivisitazioni del passato.

3.1 Storia e memoria: dibattito su un'apparente dicotomia

Nel capitolo precedente abbiamo osservato come il passato storico giochi un ruolo importante nella dimensione pubblica e culturale della memoria. I fatti che compongono la storia di una nazione o di una comunità possono essere recuperati e riutilizzati per la costruzione di una precisa immagine pubblica nel presente e da restituire al futuro. La storia inoltre fornisce il materiale utile alla memoria culturale per l'individuazione del mito fondante intorno a cui si riconosce il patrimonio culturale di una collettività. Storia e memoria appaiono indispensabili l'una all'altra e compenetranti: la storia fornisce il materiale alla memoria, proprio dove una memoria pubblica necessita di una spina dorsale che ne sostenga la fondazione; allo stesso tempo la storia necessita del ricordo vivente di una memoria condivisa. Nell'ambito della memoria i fatti storici possono essere riutilizzati, reinterpretati e anche manipolati allo scopo di sostenere la tradizione nel presente e nel

futuro. Per tali reciproche compenetrazioni e per individuare le aree di contingenza, occorre trattare le giuste distinzioni tra le due discipline.

Per addentrarmi nel dibattito sul rapporto tra storia e memoria parto nuovamente da Maurice Halbwachs, uno dei primi sociologi contemporanei a occuparsi delle differenze tra memoria collettiva e memoria storica. Pur nella schematicità rigida delle sue caratterizzazioni, le teorie di Halbwachs mi permettono di cominciare dalle differenze, evidenti, tra i due ambiti. In linea con l'impostazione del suo lavoro sulla memoria collettiva, egli critica l'uso dell'espressione "memoria storica" perché unisce due elementi che tendono a contrapporsi. Definisce la storia come il racconto dei fatti memorabili, quelli che gli uomini ricordano, che si studiano a scuola, si leggono nei libri. Gli avvenimenti tramandati della storia sono selezionati in base a «necessità o regole che erano sconosciute ai gruppi di uomini che ne hanno a lungo custodito il deposito vivente»¹²⁹. È interessante notare come nella definizione data da Halbwachs siano descritti i meccanismi alla base di memoria pubblica e culturale: i fatti si trasmettono attraverso luoghi e pratiche istituzionali, come la scuola, e sono selezionati secondo regole conosciute non dai più, ma da pochi esperti del patrimonio culturale.

Secondo Halbwachs la storia inizia nel punto in cui finisce la tradizione o, usando una sua espressione, la memoria sociale, perché finché rimane in vita uno dei testimoni di un determinato periodo non sorge il bisogno di fissare i fatti per iscritto; tale necessità nasce nel momento in cui il periodo storico si colloca troppo lontano nel tempo perché ci siano ancora testimoni vivi che ne portino il ricordo. C'è anche il caso in cui il supporto scritto diventa necessario per fissare una memoria che non ha più il gruppo come sostegno, cioè quando la memoria storica sopravvive nei ricordi di pochi elementi isolati e sparsi in altri gruppi della società.

Halbwachs riconosce una certa discontinuità nella storia rispetto alla memoria: manca il ritorno continuo al passato, da parte del soggetto o del gruppo, che caratterizza la memoria e che nella storia è impossibile, a causa di quel salto temporale tra la società attuale e i soggetti vivi che furono testimoni e attori dei fatti raccontati. Secondo Halbwachs gli storici possono scoprire e divulgare i fatti avvenuti e poco conosciuti, ma non è possibile recuperare le «correnti di pensiero collettive»¹³⁰ dei gruppi appartenenti a quel passato sepolto, così lontano dal presente che riattualizza la memoria. Rispetto alla storia infatti la memoria collettiva agisce come una corrente di pensiero continua, che del passato conserva solo ciò che ancora vive nella coscienza del gruppo, e non supera i limiti della comunità memoriale. Ogni epoca o periodo ha i propri gruppi memoriali, questi si succedono, ma non c'è mai un taglio netto tra un periodo e un altro, una comunità memoriale può conservare il ricordo o dimenticare periodi diversi. Esiste una maggiore fluidità, da un'epoca all'altra, nella conservazione di diverse porzioni di passato. La memoria collettiva sopravvive allo scorrere del tempo fintantoché esisterà il gruppo o la società per cui il ricordo ha un

¹²⁹ Maurice Halbwachs, *La memoria collettiva*, Milano, Edizioni Unicopli, 2001, p.155

¹³⁰ Ivi, p. 156

significato per la sua esistenza nel presente. «In realtà nello sviluppo della memoria collettiva non ci sono linee di demarcazione tracciate nettamente, come nella storia, ma solo limiti incerti, irregolari. Il presente [...] non si contrappone al passato nello stesso modo in cui si distinguono due periodi storici contigui»¹³¹. Il limite di tale memoria è rappresentato dalla durata dei suoi membri, a mano a mano che scompaiono soprattutto gli individui più anziani, il gruppo si trasforma e la sua memoria si rinnova continuamente. Pur scomparse, precisa Halbwachs, le tracce di un ricordo collettivo rimangono nella società e possono sempre essere recuperate nella società in ogni momento per tornare a quella memoria. Esistono quindi numerose memorie collettive, quante sono i gruppi che le sostengono; la storia invece si presenta come un'entità unica che vive al di fuori e al di sopra dei singoli gruppi, basata su divisioni nette tra periodi diversi. Non c'è una fluidità nel passaggio da un periodo storico a un altro, ma tutto cambia, anche i gruppi di persone che li vivono e che non sono in contatto tra loro in nessun modo, non sono parte di un'unica realtà in evoluzione. Nell'ottica di Halbwachs la storia propone ogni periodo indipendente e fine a se stesso, proprio perché gli storici si focalizzano sulle differenze tra periodi e avvenimenti per definirli. Nella memoria collettiva ogni gruppo ha la propria storia, ma sono valorizzate le somiglianze tra i gruppi di diverse epoche; e l'intervallo tra un'epoca e l'altra rappresenta un passaggio vitale dove la comunità, senza rotture nette, tende a rinnovare e trasmettere gli schemi di pensiero e il passato che lo caratterizza. Questi intervalli sono come dei punti morti per la storia, momenti in cui nulla accade e quindi non considerabili proprio perché non distinguibili da altri periodi. Halbwachs giunge a definire la storia come "un quadro di ciò che cambia", offre una visione generale sulle trasformazioni che determinano l'alternanza delle società: dove avviene una rottura o un cambiamento profondo infatti, la continuità della memoria collettiva si interrompe e si forma un nuovo gruppo. La storia presenta i suoi avvenimenti come trasformazioni che si ripercuotono su tutto il corpo sociale; «in apparenza, la serie dei fatti storici è discontinua, perché ciascun fatto è separato da quello che lo precede o che lo segue da un intervallo, in cui si può pensare che non sia successo niente. In realtà, chi scrive la storia [...], sa bene che per passare da un fatto all'altro bisogna che si realizzino una serie di trasformazioni, di cui la storia percepisce solo la somma»¹³². In conclusione egli deduce che la storia può fornire un punto di vista esterno sulle dinamiche dei gruppi e considerare la lunga durata, la memoria collettiva invece rappresenta il punto di vista interno al singolo gruppo, con il limite della durata dei singoli membri.

Nella sua rilettura delle teorie di Halbwachs, Jan Assmann (1997) osserva come storia e memoria vengano poste essenzialmente su due piani contrapposti, l'una il contrario dell'altra, l'una inizia quando l'altra finisce. Per Halbwachs la storia non può essere una forma di memoria, perché non può esistere un'entità memoriale unica e universale, solo diverse memorie legate ai singoli gruppi. Assmann precisa come in questa contrapposizione la storia diventi una struttura astratta e

¹³¹ Ivi, p. 159

¹³² Ivi, p. 164

vuota, costruita attraverso il lavoro degli storici che ricavano i fatti dalle molteplici vicende collettive. A differenza delle memorie collettive, che sono animate dal ricordo, la storia si presenta come una struttura senza alcun legame con le identità degli individui e l'immagine che il gruppo vuole trasmettere. Per questo tra memoria e storia Halbwachs vede solo un rapporto di successione, dove finisce la memoria collettiva di una comunità che ricorda inizia una conservazione del passato disancorata dal ricordo individuale. Jan Assmann recupera il pensiero di Halbwachs e introduce un concetto nuovo nel rapporto tra storia e memoria. La memoria collettiva dei gruppi non trova il suo limite solo nella storia, ma anche in quelle forme di ricordo e sapere organizzato, che potremmo definire memoria culturale, ma che Halbwachs riunisce sotto il termine "tradizione". Le differenze tra memoria e tradizione, secondo Assmann, sono troppo sottili per poter introdurre una distinzione così netta, per questo lo studioso tedesco preferisce abbandonare le categorie del sociologo francese, utilizzando i concetti di memoria comunicativa e memoria culturale, focalizzandosi sulle loro relative differenze¹³³. Nonostante le categorie di Halbwachs possano apparire ancora una volta troppo rigide, non adatte a rendere la complessità della realtà sociale dell'individuo, fanno emergere le differenze evidenti di due atteggiamenti verso il passato: quello della memoria, più soggettivo, indissolubilmente legato al ruolo dell'individuo nella società che abita, e quello storico, oggettivo, basato su una verificabilità dei fatti quale criterio sostanziale della ricostruzione del passato.

Barbara Misztal riprende alcuni aspetti della dicotomia di Halbwachs per sottolineare come, se la storia richiama a una distanza critica e a una spiegazione documentata sui fatti del passato, la memoria invece punta a una mitologizzazione del passato, che metta in evidenza selettivamente le somiglianze con il presente per ottenere un effetto di identificazione emotiva, soggettiva e arbitraria¹³⁴. Dove la memoria è un flusso di pensieri irregolare, senza confini netti e relativo alla comunità o all'individuo, la storia è unitaria, critica e impersonale e presenta una periodizzazione certa; quindi se la memoria è *vissuta*, la storia è *insegnata*, in luoghi istituzionali deputati. La storia si compone delle molteplici storie dei diversi gruppi sociali; tali storie sono anche il contenuto principale delle memorie che restituiscono al gruppo un'immagine di se stesso nel tempo, ma la differenza è quella tra una storia scritta, erudita e appresa, e una storia invece vissuta, imprecisa, meno schematica, che però può contribuire a dare un'immagine più completa dei periodi storici colti.

Per comprendere come si evolve il pensiero intorno al tema del rapporto tra storia e memoria, trovo interessante ricostruire le tappe storiche di questo dibattito. Vorrei osservare se una netta separazione ha ragione di esistere oppure se possiamo accettare che, anche nelle trattazioni storiche, il racconto memoriale abbia un ruolo considerevole accanto ai documenti. Barbara

¹³³ Jan Assmann, *La memoria culturale*, Torino, Einaudi, 1997, pp.17-21

¹³⁴ Barbara A. Misztal, *Theories of Social Remembering*, Philadelphia, Open University Press, 2003

Misztal¹³⁵ sostiene come almeno fino al XIX secolo non ci fosse questo radicale problema di metodo. Sostanzialmente storia e memoria avevano lo stesso peso nella ricostruzione dei fatti, anzi la storia tradizionale si basava sui ricordi che si dava per scontato riflettessero esattamente ciò che era successo, quindi la storia rifletteva i contenuti della memoria. Il ricordo dei testimoni era considerato una prova sufficiente dell'esistenza di determinati fatti e tale da consentire alle persone di credere in quel passato; i limiti della memoria erano poi colmati dalla presenza di documenti scritti e di archivi. In quel contesto il rapporto tra fatto storico e ricordo non era percepito come problematico, storia e memoria non erano considerate due vie alternative (e opposte) per approcciarsi al passato, ma due elementi della stessa operazione di ricostruzione dei fatti, poste sullo stesso piano e di pari rilevanza. Solo nell'800, con l'avanzamento dei processi di istituzionalizzazione e professionalizzazione della disciplina, gli storici cominciarono ad avanzare l'idea di un'autonomia della storia quale campo d'indagine in cui applicare criteri scientifici, rifiutando forme di interpretazione romanzate del passato. Per le caratteristiche delineate sopra, comincia così a stabilirsi, anche a livello del dibattito scientifico, una distanza funzionale tra storia e memoria. Gli storici di questo nuovo corso propongono una storia come scienza dotata del linguaggio dell'oggettività e basata sulla verità degli archivi, la memoria invece rimaneva frutto di una visione parziale e soggettiva, soprattutto non scientifica.

Paul Connerton¹³⁶ mette in evidenza il paradosso alla base di questa nuova corrente di ricerca storica. Gli studiosi che ne furono i principali interpreti, per la maggior parte tedeschi, accordarono una condizione privilegiata alle scienze storiche, disancorando e isolando sempre di più la prassi di interpretazione metodica delle ricerche storiche dai processi di interpretazione comune della vita quotidiana. Aumenta così la distanza tra le persone protagoniste della storia e quell'insieme di credenze che formano la tradizione e che hanno determinato il loro comportamento. Si formano quindi due interpretazioni del passato, una storicamente controllata, l'altra legata invece alla tradizione. Il paradosso consiste nel fatto che la pura oggettività rivendicata da questa nuova corrente di studiosi si scontra con il fatto che tale tendenza è inseparabile dal contesto storico e politico in cui nasce, alle origini del nazionalismo. L'attività degli studiosi che rivendicavano una diversa impostazione per l'indagine storica era profondamente legata al sistema politico cui appartenevano, affermando principi validi non per tutti i popoli, ma specchio solo di una nazione. Attraverso l'attività di ricerca storica, sulla loro epoca come sull'antichità, questi storici (Connerton cita Niebuhr, Savigny, Ranke, Mommsen, Troelsch e Meinecke) contribuirono alla formazione di una precisa identità politica e della memoria pubblica di un'epoca. Connerton mette in evidenza come i confini tra storia e memoria risulterebbero meno definiti e definitivi di quanto si vorrebbe a priori: anche i racconti storici possono diventare parte di una narrazione informale e culturalmente diffusa, caratteristica fondamentale della memoria di una comunità. A tale riguardo propone la

¹³⁵ Ivi, pp. 100-101

¹³⁶ Paul Connerton, *Come le società ricordano*, Roma, Armando Armando, 1999

distinzione tra una memoria storica della società e la vera e propria ricostruzione storica. Quest'ultima indica il lavoro dello storico che procede nella ricostruzione del passato attraverso la raccolta e l'interpretazione delle tracce, cioè segni che un certo fatto o azione umana hanno lasciato dietro di sé. Il fatto sarebbe in sé non conoscibile, ma considerando le tracce come prova, spiega Connerton, l'evento è inserito in un procedimento di analisi per induzione. Le tracce di un fatto definibile come storico sono considerate tali sulla base di un resoconto precedente dei fatti che per lo storico risulta vero. Il fatto quindi non è valido e esistente a priori, ma esiste in quanto soddisfa i criteri di verità storica, che gli studiosi applicano sulla base di constatazioni e analisi precedenti al singolo evento esaminato.

Questo processo è possibile perché gli storici costituiscono un'autorità autonoma, indipendente rispetto ai fatti accertati e operano sulla base di criteri di riferimento per esaminare criticamente i fatti. La ricostruzione storica pertanto si distingue dalla memoria storica di una società perché è indipendente dal ricordo di una collettività; è possibile che uno storico recuperi un fatto completamente dimenticato dalla tradizione oppure che sottoponga a verifica un evento di cui una società conserva testimonianza diretta. Il lavoro di ricostruzione, il processo di verifica e l'analisi critica per considerare un dato come prova sono le azioni fondamentali che garantiscono l'autonomia dello storico rispetto alla memoria. I due ambiti non possono però correre su binari separati, è inevitabile un contatto e a volte un reciproco condizionamento, a riprova del fatto che storia e memoria non possano essere considerate due scelte reciprocamente alternative. Connerton infatti riconosce come il lavoro di ricostruzione storica possa ricevere un notevole «impulso orientativo»¹³⁷ dalla tradizione memoriale di una società, allo stesso modo può determinare dei cambiamenti nell'immagine del passato ereditata dalla memoria storica diffusa. Caso limite di questo reciproco condizionamento sono i regimi totalitari, dove la storia è usata in funzione di una memoria pubblica e di un oblio costruiti a sostegno del potere, e dove le voci contro corrente di testimoni che si oppongono diventano una fonte indispensabile per una ricostruzione storica completa, oltre che per una memoria alternativa.

Dopo la corrente storicistica emersa nel diciannovesimo secolo, la distinzione tra storia e memoria raggiunse l'apice nelle teorie di Halbwachs, che abbiamo già illustrato, con cui l'argomento entra nelle vicende del ventesimo secolo. Barbara Misztal¹³⁸ continua le tappe di tale dibattito soffermandosi sul momento in cui le maglie strette di questa differenza teorica cominciano ad allentarsi. Prima e dopo la seconda guerra mondiale alcuni storici meno tradizionalisti hanno cominciato a indagare il passato non solo attraverso gli eventi, ma basandosi su elementi come rituali, pratiche collettive e correnti di pensiero; il loro interesse si focalizzava sugli aspetti sociali e culturali di un popolo. Questo nuovo corso di studi storici non solo va a indebolire la rigida separazione tra ricostruzione storica e patrimonio memoriale, ma pone condizioni favorevoli alla

¹³⁷ Ivi, p. 21

¹³⁸ Barbara A. Misztal, *op. cit.*

fondazione di studi specifici dedicati alla memoria (Memory Studies). Negli anni successivi al secondo conflitto mondiale, e in particolare con le lotte per l'affermazione di nuovi diritti civili e l'apertura di nuove vie di comprensione e interpretazione del recente passato bellico, è avvenuta la prima profonda incrinatura nella netta separazione tra storia e memoria. La ricostruzione di Barbara Misztal fa capire molto bene questo cambiamento. Negli anni '60, l'adozione delle fonti orali in campo storico e l'avvento di nuovi ideali portati dai movimenti sociali hanno fatto emergere l'importanza, e forse anche l'esigenza, di una "storia dal basso". Con la messa in crisi dello storicismo conosciuto fino a quel momento, gli studiosi hanno cominciato a interrogarsi sulla reale obiettività di tale metodo scientifico, sul pericolo di un pregiudizio politico alla base che mira invece a annullare tutte le differenze culturali presenti in un unico discorso istituzionalizzato. Il tema della veridicità delle fonti orali ha portato a riconsiderare i modi di rappresentazione del passato e a mettere in discussione una divisione così netta tra storia e memoria. La corrente del criticismo storico, che annoverava tra i suoi maggiori rappresentanti Michel Foucault, vedeva le rappresentazioni storiche convenzionali irrimediabilmente contaminate da elementi di controllo e potere, dimostrando così come dietro l'evidenza dei documenti ci fosse la posizione di gruppi privilegiati con maggiori possibilità di accesso alla cultura, e come fosse omessa o messa a silenzio la storia di gruppi minoritari con limitato accesso ai sistemi di diffusione culturale. La ricostruzione memoriale e quella storica non possono più essere considerate azioni innocenti.

Negli anni '80 il monopolio della storia sulla rappresentazione del passato è stato definitivamente destabilizzato. Il crescente approccio multidisciplinare e l'importanza acquisita dagli studi culturali ha fatto emergere negli storici un interesse anche per la ricostruzione memoriale del passato. Il confine netto che divideva storia e memoria come due approcci reciprocamente escludentisi viene a cadere definitivamente, grazie anche a un accresciuto interesse verso il patrimonio memoriale e narrativo dei gruppi più marginalizzati e una maggiore consapevolezza di politiche della memoria in atto nelle società. Dagli anni '90 poi si è cominciato a guardare con interesse alle pratiche commemorative, che mettono in evidenza come il recupero della storia passata sia inserito nella logica delle politiche memoriali pubbliche. Questo ampliamento di campo d'indagine da parte di studiosi e storici ha permesso di comprendere la fluidità reale nel rapporto tra storia e memoria e solo una visione dei due termini come complementari può restituire la complessità del confronto tra individui e società.

A conclusione del percorso storico proposto da Barbara Misztal, per avere un quadro completo di tutte le diverse posizioni, ritengo importante dare conto anche delle voci contemporanee che continuano a considerare storia e memoria come due ambiti inconciliabili, tra questi David Lowenthal e Pierre Nora. Mi soffermerò in particolare sui due autori qui citati perché le loro opere saranno di riferimento anche per lo sviluppo futuro di altri temi dello studio della memoria, precisamente Lowenthal sul concetto di nostalgia e Nora per quanto riguarda il lavoro sui "luoghi della memoria".

Secondo Lowenthal¹³⁹ la memoria differisce dalla storia sia nel modo in cui la conoscenza del passato è acquisita e accreditata sia per come è trasmessa e alterata. Se storia e memoria sono poco distinguibili nell'essenza, come tipi di conoscenza del passato, in quanto i ricordi possono contenere elementi storici e la storia spesso poggia sulla memoria dei testimoni, tuttavia divergono nella dimensione collettiva. Si rileva una differenza tra il recupero del passato di un singolo e un passato, che può essere ricordato, ma che è condiviso con altri; perciò conoscenza e consapevolezza storica sono sempre collettivamente prodotte e implicano un'attività di gruppo. L'individuo può ricordare solo il proprio passato personale, mentre la storia garantisce l'autoconsapevolezza collettiva e il suo mantenimento nel tempo. Un altro aspetto che divide memoria e storia riguarda la durata: mentre la memoria si esaurisce con la scomparsa di chi ricorda, la storia invece può essere potenzialmente immortale perché la sua ragion d'essere è la conservazione del passato, come dimostrano gli archivi e il patrimonio di risorse a stampa. La maggiore durata dei contenuti della storia è determinata anche dalla sua minore alterabilità rispetto alla memoria: i ricordi si modificano continuamente sulla base della ricostruzione e delle necessità del presente, la registrazione dei fatti storici invece si mantiene inalterata grazie soprattutto alla scrittura e poi alla stampa, anche se il significato dei suoi contenuti viene continuamente riveduto e aggiornato, tenendo conto degli sviluppi successivi agli eventi. Sia i ricordi personali sia le nuove interpretazioni dei fatti storici avvengono sulla base del presente, ma mentre le modifiche del recupero memoriale raramente sono consapevoli, gli storici deliberatamente reinterpretano il passato sulla base di nuovi eventi e idee nel presente. Pur riconoscendo un'affidabilità superiore alla storia, Lowenthal individua anche i limiti della conoscenza che questa è in grado di produrre. Primo, la storia non può rappresentare la conoscenza assoluta di tutti i fatti avvenuti, ma è solo la selezione di una piccola parte rilevante, la maggioranza degli eventi accaduti rimane quindi evanescente. Secondo, nessun resoconto può rendere il passato per come è stato veramente, perché il passato non è un racconto, ma una successione di fatti e la narrazione storica può esserne solo la cronaca. La verifica di veridicità storica nel presente può essere il risultato solo del confronto tra diversi racconti, non con i fatti come furono realmente; e la selezione di fatti operata dagli storici non avviene tra la molteplicità di eventi accaduti, ma dai resoconti di tali eventi. Terzo e ultimo limite, forse il più interessante per questa trattazione, riguarda l'intrinseca soggettività della conoscenza storica. Pur essendo condivisa e verificabile, la trasmissione della conoscenza storica rimane influenzata dal punto di vista sia del narratore sia del pubblico cui è indirizzata. A differenza della memoria, la storia di solito dipende dalla testimonianza di qualcuno partecipe ai fatti raccontati, e ciò comporta che i fatti ci arrivino attraverso il filtro di un interprete che inevitabilmente si pone tra gli eventi e la loro comprensione. L'appartenenza culturale, la prospettiva e le preferenze del narratore e del pubblico determinano la selezione e l'uso del materiale storico. La conoscenza del passato che ne possiamo ricavare dipenderà sempre dalla nostra condizione nel

¹³⁹ David Lowenthal, *The past is a foreign country*, Cambridge, Cambridge University Press, 1985

presente: «just as we are products of the past, so is the known past an artifact of ours»¹⁴⁰. Nessuno studioso, anche il più scrupoloso, può separare il suo atto di conoscenza dal proprio apparato di conoscenze e costruzioni mentali; esperienze, paure, preconcezioni e aspirazioni costituiranno sempre il filtro attraverso cui rilegge e interpreta il passato.

Anche Pierre Nora sostiene la tesi di una separazione tra memoria e storia nel loro approccio al passato. Tale impostazione sta alla base dell'opera monumentale *Les lieux de mémoire*, ispirata e coordinata da Nora, pubblicata in Francia tra il 1984 e il 1993. Articolata in tre volumi (La République, La Nation, Les France) e composta dai saggi di numerosi storici, ripercorre tutti i luoghi della memoria che hanno contribuito alla formazione dell'identità nazionale francese. Si tratta di un catalogo, una mappa di tutti quegli elementi memoriali, simbolici e reali, che hanno determinato una forte identificazione nella cultura francese. I luoghi della memoria, simbolici, funzionali o topografici che siano, secondo Nora, diventano supporti culturali ad una memoria collettiva che si appoggia a elementi iconografici e luoghi per facilitare il ricordo e al tempo stesso trasformare quella memoria in una continua pratica commemorativa. L'accelerazione della storia¹⁴¹ ha portato a un'opposizione tra la memoria reale, sociale, e la storia, che è il modo in cui le moderne società, spinte al rapido cambiamento, organizzano la rappresentazione del passato. Nelle società contemporanee ci troviamo così alla presenza di due tipi di memoria: una dittatoriale, sempre spinta alla concretizzazione, senza radici in un passato condiviso e pronta a reinventare incessantemente delle tradizioni unendo la storia dei suoi antenati a un tempo indistinguibile di eroi e miti, e dall'altra parte la nostra memoria nata da tracce storiche. E questa separazione è andata approfondendosi nella contemporaneità con la convinzione sempre più diffusa in un diritto e dovere al cambiamento. Per Nora storia e memoria sono inconciliabili, in alcuni punti molto vicino alle posizioni di Halbwachs: la memoria è vita, deriva dalle società viventi che su di lei si basano, rimane aperta al cambiamento derivato dalla dialettica tra ricordo e oblio, può essere soggetta a manipolazioni e appropriazioni e rimanere sopita per molto tempo per poi essere rivitalizzata. La storia invece è sempre una ricostruzione problematica di un passato che non esiste più, per questo sarà sempre solo una rappresentazione, una ricostruzione incompleta. La memoria è un fenomeno attuale che rimanda continuamente a una dimensione affettiva, magica e simbolica nel presente; la storia invece implica una propensione all'analisi e alla critica dei fatti, essendo il prodotto di un'attività intellettuale e secolare. In questa differenza di atteggiamento, la memoria può essere personale come collettiva, ma rimane legata al gruppo che la mantiene viva, la storia invece può appartenere a tutti come a nessuno perché richiama sempre alla propria autorità esterna e universale. Pur confrontandole, Pierre Nora sembra propendere per il potere della memoria come forza universale, mostrandosi scettico nei confronti della storia: «A generalized critical history would no doubt preserve some museums, some medallions and monuments – that is to say, the

¹⁴⁰ Ivi, p. 216

¹⁴¹ Pierre Nora, *Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire*, in *Representation* n. 26, Berkeley, University of California, spring 1989

materials necessary for its work – but it would empty them of what, to us, would make them *lieux de mémoire*. In the end, a society living wholly under the sign of history could not, any more than could a traditional society, conceive such sites for anchoring its memory»¹⁴².

Concludo la carrellata di studiosi a sostegno di una separazione tra storia e memoria con Walter Benjamin¹⁴³ e le sue riflessioni contenute nell'opera *Sul concetto di storia*. Inserisco la posizione di Benjamin, seppur successiva storicamente alle altre già richiamate, in questo punto della trattazione perché mi permette di anticipare una questione cruciale, in parte già emersa, e che approfondirò tra poco: il rapporto tra storia, memoria e potere.

Benjamin distingue tra l'articolazione storica del passato e la rammemorazione, concetto derivato dalla tradizione ebraica. Il punto di partenza del filosofo tedesco è sempre la storia: egli sostiene che la rappresentazione storica non può fornire una conoscenza completa del passato, perché questo è solo un'immagine di un attimo che poi scompare. La ricostruzione storica comunemente fornita è opera dello storicismo che, sotto l'etichetta di "storia", mette insieme una serie di avvenimenti e stabilisce un nesso causale tra loro, costruendo un continuum, un tempo vuoto e omogeneo riempito di fatti che hanno un loro valore in funzione del presente. Mentre lo storicismo offre un'immagine universale della storia creata in funzione del presente, il materialismo storico vi riconosce il momento attuale come un'esperienza unica. Il pericolo di questa riattualizzazione del passato è di diventare strumento della classe dominante e assecondarsi al conformismo presente che può soggiogare la trasmissione del patrimonio. Per Benjamin il patrimonio culturale è il bottino dei vincitori e quindi ne rispecchia la logica di dominio, «non è mai un documento della cultura senza essere insieme un documento della barbarie»¹⁴⁴. Lo storicismo rappresenta la concezione positivista della storia, la proiezione del passato nel presente, al prezzo della concezione della storia come rammemorazione, che tenga conto anche delle vicende dei vinti, lontana da una versione conforme alla volontà del gruppo dominante. Alla visione della storia come un continuum, il materialismo storico risponde invece con un'idea di tempo dove sono le rivoluzioni a fare la storia, mettendo in discussione i tre capisaldi dello storicismo: l'idea di una storia che sia universale del genere umano, composta dalle singole storie dei popoli; l'idea che la storia sia un racconto epico da narrare; infine l'adozione del punto di vista dei vincitori. La storia dei vincitori propone una visione del tempo omogenea, come continuum di eventi cui si contrappone la tradizione, che rappresenta il discontinuum del passato, la storia alternativa degli oppressi. Se il continuum livella ogni cosa, il discontinuum è il fondamento della vera tradizione e la peculiarità delle classi rivoluzionarie, legata al concetto che queste hanno del passato. Di fronte alla storiografia dello storicismo, conforme all'immagine voluta dal potere, secondo Benjamin, il materialismo storico propone una storiografia della rammemorazione che si occupi delle vicende

¹⁴² Ivi, p. 9

¹⁴³ Walter Benjamin, *Sul concetto di storia*, in Walter Benjamin, *Opere complete VII. Scritti 1938-1940*, Torino, Einaudi, 2006

¹⁴⁴ Ivi, p. 486

dei senza nome, degli oppressi e della loro tradizione, che renda un'immagine del passato più completa anche se meno uniforme.

Pur ritenendo importante dare conto delle posizioni di tali studiosi che ritorneranno anche successivamente nella trattazione sui vari aspetti della memoria, non credo che storia e memoria possano essere due ambiti nettamente distinguibili, e spero di dimostrarlo soprattutto nel prossimo capitolo dedicato alla testimonianza in ambito storico. Anche nelle posizioni più radicali appena illustrate è possibile osservare come il bagaglio storico passi attraverso un patrimonio memoriale che lo rende trasmissibile, che sia in una dimensione collettiva necessaria alla sua trasmissione come sostenuto da Lowenthal, oppure che trovi la sua forma nella rappresentazione monumentale e dei luoghi come criticato da Nora, o infine che ci sia un profondo valore politico come analizzato da Benjamin. Io credo che storia e memoria siano due forze che possono solo autoalimentarsi dal loro reciproco scambio e utilizzo, la cui diversità è da rintracciare non tanto nell'essenza quanto nell'utilizzo e nel fine ultimo, come vedremo per l'uso della testimonianza e nel capitolo sul rapporto tra memoria e potere. Dalla reciproca influenza è possibile avvantaggiarsi del loro singolo valore e difendersi dai loro limiti, e a tale proposito ritengo che, in questo dibattito, sia utile adottare una posizione bilanciata tra la valorizzazione della dimensione emotiva derivata dall'esperienza umana singola e l'approdo a una verificabilità dei fatti attraverso il confronto con i documenti e le singole testimonianze.

3.2 Il ruolo del testimone tra storia e memoria

Nella parte precedente ho presentato alcune voci a sostegno dell'incompatibilità tra storia e memoria, cercando di rendere conto dell'evoluzione storica di questo dibattito che ha visto molte più zone di confluenza che nette contrapposizioni tra i due termini. Ora vorrei indagare un ambito in cui storia e memoria vengono quasi per necessità a confluire, e dove soprattutto la figura dello storico lavora sull'impossibilità di distinguere tra le due.

Il testimone è una figura chiave tanto in ambito storico quanto in quello giudiziario investigativo, è chiamato a testimoniare chi ha assistito a un fatto o lo ha vissuto in prima persona. Il testimone assume un ruolo particolare in ambito storico: quando il racconto rimane l'unica fonte diretta di un'epoca o di un fatto passato, i testimoni sono l'eredità lasciata al presente. La testimonianza è campo privilegiato della memoria, la memoria individuale di chi va a testimoniare, e come tale pone alcuni fondamentali problemi. È sufficiente essere fonte esclusiva di un evento per essere una risorsa completamente credibile e affidabile? Evidentemente no. Ho cercato una risposta a tale quesito nella psicologia forense che si occupa di psicologia della testimonianza¹⁴⁵. La percezione è il primo stadio del processo mnemonico e questa spesso coincide con la codifica per l'acquisizione e la ritenzione del dato che sarà poi ricordato. La percezione non è un processo

¹⁴⁵ Gaetano De Leo, Melania Scali, Letizia Caso, *La testimonianza. Problemi, metodi e strumenti nella valutazione dei testimoni*, Bologna, Il Mulino, 2005

neutro che permette la registrazione oggettiva delle informazioni, ma è influenzata da elementi già esistenti nella persona come conoscenze pregresse, pregiudizi, motivazioni e emozioni. La percezione non agisce in modo passivo agli stimoli dell'ambiente, ma è un processo costruttivo, perciò l'immagine dell'oggetto percepito è il risultato di un processo attivo tra lo stimolo esterno e gli stati interiori. Affinché avvenga la percezione di un elemento è necessario prima riconoscerlo, per questo infatti le conoscenze presenti nella memoria a lungo termine diventano le guide per l'attribuzione di significato e in questo percorso di costruzione della realtà. Possiamo comprendere come già nella fase della percezione di un oggetto intervengano numerosi fattori che possono impedire un immagazzinamento accurato del dato, basato sul nostro bagaglio di conoscenze e esperienze pregresse.

Oltre alle influenze in fase di percezione la memoria può subire distorsioni anche nella fase di recupero, tra l'immagazzinamento e il ricordo. Abbiamo osservato come le nostre conoscenze pregresse influenzino il modo in cui riconosciamo e definiamo un nuovo oggetto, ma anche gli stimoli dall'ambiente esterno possono influire sul processo mnestico e provocare distorsioni e falsi ricordi. La fonte dei fenomeni di distorsione perciò può essere: interna, se dipende esclusivamente dalla condizione del testimone, fisica o emotiva; esterna, quando le informazioni successive all'evento ne possono condizionare il ricordo, agiscono infatti nella fase di immagazzinamento; infine relazionale, quando il ricordo è influenzato da fattori comunicativi relativi sia al rapporto con l'interlocutore sia alle domande poste. Tralasciando le condizioni psico-fisiche del soggetto, che ci porterebbero a un campo troppo vasto di variabili, qui ci interessano i fattori incidenti legati al processo stesso del ricordo. I fattori esterni intervengono soprattutto nella fase di percezione e recupero dell'evento, che dipendono da frequenza di esposizione, durata di osservazione e posizione dell'evento all'interno di una successione di altri fatti. Nella fase di recupero uno dei fattori esterni può dipendere dall'interlocutore che interroga il soggetto, il suggerimento di informazioni fuorvianti può portare il soggetto a modificare il ricordo dell'evento vissuto (postevent misinformation effect). Fattori interni e esterni, che intervengono nella fase di percezione, poi compromettono l'immagazzinamento delle informazioni, così il testimone può aver dimenticato il fatto o aver sostituito un'informazione con un'altra già presente nella memoria a lungo termine oppure ancora aggiungere elementi nuovi che provocano il falso ricordo.

Tutte queste situazioni ci permettono di cogliere come nel valore della memoria, soprattutto nella sua veste di testimonianza, risiedano anche i suoi limiti, da tenere in considerazione nei diversi ambiti di utilizzo come quello giuridico e storico. A tale riguardo è illuminante l'episodio raccontato da Ronald Eyerman¹⁴⁶ che ci introduce al tema del rapporto tra testimonianza e ricerca storica. Durante un incontro organizzato dal Centro di Studi Avanzati dell'Università di Stanford, Eyerman assistette alla conversazione tra uno psicologo sociale israeliano e uno storico americano

¹⁴⁶ Ron Eyerman, *Il passato nel presente: cultura e trasmissione della memoria*, in Marita Rampazi, Anna Lisa Tota (a cura di), *La memoria pubblica. Trauma culturale, nuovi confini e identità nazionali*, Torino, Utet, 2007

dell'Olocausto. Lo psicologo sociale raccontava la propria esperienza di deportato, in età giovanile, in un campo di concentramento in Polonia durante la seconda guerra mondiale. Denunciava in particolare il comportamento indegno di un membro della polizia ebraica che lavorava nel campo per i tedeschi, testimoniando la malvagità di questa persona nei dettagli di diversi episodi. Dopo aver ascoltato il suo racconto, lo storico fa notare allo psicologo che doveva essersi sbagliato, che quello che stava raccontando non poteva essere accaduto perché quella guardia era una figura ben nota e non lavorava nello stesso campo in quel periodo, come dimostrava la documentazione consultabile. Lo psicologo era sicuro del proprio ricordo, chiamando in causa altre persone che erano con lui nel campo e che potevano confermare la sua storia. Lo storico disse a Eyerman che non era nuovo a questa situazione, dove poteva osservare una totale discrepanza tra il racconto di testimoni e la documentazione storica. Uno degli studiosi che più ha analizzato questo rapporto è Marc Bloch¹⁴⁷.

La conoscenza degli accadimenti del passato è una conoscenza che avviene per mezzo di tracce; le tracce possono essere di vario tipo, dalle ossa trovate in uno scavo archeologico alle variazioni linguistiche nell'uso delle parole fino al racconto scritto di un testimone. Gli stessi documenti sono tracce, segni lasciati da un fatto che di per sé non sarebbe più conoscibile. Lo storico per definizione si trova quasi sempre nella posizione di indagare una realtà che non ha osservato in prima persona, deve quindi affidarsi a una conoscenza indiretta del passato, o meglio affidarsi al racconto di altri che quell'epoca e quel fatto l'hanno vissuto in prima persona e ne hanno raccontato. La mediazione dello sguardo altrui è quasi inevitabile, quindi lo storico si troverà ad analizzare l'immagine del passato che gli interlocutori hanno costruito di quel fatto, oltre all'immagine che gli stessi vogliono presentare ai posteri. Nel campo di ricerca dello storico la memoria svolge quindi un ruolo fondamentale, dal momento che gran parte delle fonti che si troverà a maneggiare nel presente sono racconti memoriali del passato. Bloch distingue tra testimonianze volontarie e involontarie, le prime sono fonti narrative lasciate per informare i posteri o i lettori dell'epoca, le seconde invece sono tracce lasciate senza alcuna previsione di lettura futura. Quelle volontarie sono una fonte preziosa, soprattutto per la loro struttura spesso ordinata, leggibile e cronologicamente attenta, ma sono quelle involontarie, provenienti da "testimoni loro malgrado", sostiene Bloch, a costituire un materiale ancora più importante. Pur non essendo immuni da errori e falsificazioni, la ricerca storica si è sempre più affidata alle testimonianze involontarie, soprattutto perché le eventuali deformazioni della verità non sono state concepite guardando ai posteri e, quali indizi senza premeditazione, diventano degli elementi utili per supplire alla mancanza di racconti e per rimettere ogni volta in discussione la visione che lo storico si è costruito di quell'epoca. Non solo i suoi stessi pregiudizi, ma anche le false immagini che i contemporanei hanno inconsapevolmente tramandato del loro periodo. Le testimonianze

¹⁴⁷ Marc Bloch, *Apologia della storia o Mestiere di storico*, Alessandria, Falsopiano, 2016, Kindle e-book

involontarie inoltre sono in grado di fornire informazioni sui modi di vivere e di pensare dei tempi in cui furono lasciate.

Uno dei compiti più impegnativi che lo storico si trova ad affrontare è il reperimento dei documenti, tracce scritte che spesso costituiscono il patrimonio culturale di una società. Nella ricerca dei documenti, lo storico si affida a delle guide, istituzioni incaricate della trasmissione del sapere: inventari di archivi, biblioteche, archivi museali e altri repertori bibliografici. Parlo di istituzioni delegate alla trasmissione del sapere, perché il lavoro dello storico si trova a confrontarsi anche con l'immagine del passato che quella società vuole conservare e trasmettere: «i documenti non saltano fuori, qui o là, per effetto di chissà quale insondabile volere divino. La loro presenza o la loro assenza, in un archivio, in una biblioteca, in un terreno, dipendono da cause tutte umane che non si sottraggono affatto all'analisi, e i quesiti posti dalla loro trasmissione, che non sono soltanto esercitazioni per tecnici, toccano essi stessi nel profondo la vita del passato, perché ciò che si trova messo in gioco in questo modo è nientemeno che il passaggio del ricordo tra le generazioni seguenti»¹⁴⁸.

Di fronte alla difficoltà o impossibilità di reperire documenti nel lavoro di archivio, Bloch riconosce due cause principali dell'oblio generato da tali mancanze: la negligenza, che può portare alla perdita di fonti, e, più pericolosa, la segretezza, politica, di stato o di famiglia, che conduce all'occultamento o alla distruzione di documenti. Mi soffermo ora su questi aspetti perché mi permettono di anticipare un argomento di cui mi occuperò tra poco, e che influenzano il lavoro dello storico e il processo di costruzione e trasmissione del patrimonio memoriale.

Riguardo alle testimonianze Bloch afferma fin da principio che non è possibile credere ai testimoni sulla parola, come non è possibile accettare tutte le testimonianze in cui incorre lo storico. Tutti i documenti sostanzialmente devono essere sottoposti a critica. Si tratta di una delle tappe fondamentali del metodo critico storico, da quando, nel 1681, fu fondata la critica dei documenti d'archivio. La critica alla testimonianza, come ai documenti d'archivio, impone allo storico che l'informazione sia verificata e di indicarne la provenienza, affinché possa essere ritrovata. Man mano che la scienza storica ha utilizzato le testimonianze involontarie, tale uso ha portato a tenere in considerazione anche le informazioni implicite del racconto; il rischio di una falsa o cattiva testimonianza ha inoltre spinto sempre più ad adottare un metodo critico di verifica delle fonti.

Come abbiamo messo in evidenza attraverso la psicologia della testimonianza e come emerge dal racconto di Eyerman, anche Bloch sostiene che, oltre alle dichiarazioni volontariamente false, il valore della testimonianza possa essere inficiato dagli errori della memoria: non esiste il buon testimone in assoluto, ma solo buone o cattive testimonianze, la cui veridicità può essere compromessa dalla condizione momentanea del testimone, soprattutto emotiva, o dall'attenzione prestata dall'osservatore alla realtà che vuole percepire e ricordare. Molti fatti storici sono stati

¹⁴⁸ Ivi, cap. *La trasmissione delle testimonianze*, Kindle e-book

vissuti dai testimoni in circostanze di pericolo, violenza o forte pressione emotiva, senza che avessero il tempo e le condizioni per poter prestare attenzione a ciò che stava accadendo, richiamate alla mente successivamente, il ricordo potrebbe risultarne distorto. Di fronte a queste situazioni, lo storico deve accettare l'imprevisto e il fattore umano che caratterizza il processo mnestico. Esiste anche la cattiva testimonianza determinata dai pregiudizi e dai preconetti dell'osservatore, possibile specchio di un sentire collettivo; il suo racconto perciò non offrirà un quadro di ciò cui ha assistito, ma di ciò che a quel tempo si credeva normale vedere. Succede anche che una cattiva testimonianza diventi un'opinione falsa diffusa tra molti, perché questo avvenga però occorrono precise condizioni sociali e politiche, frutto di propaganda e censura. Come può agire lo storico di fronte a tutte le fonti di errore e falsità che abbiamo presentato? Certamente può confrontare la testimonianza con i documenti di archivio e più testimonianze tra loro, valutare i motivi di verità, falsità ed errore dei singoli testimoni, valutare almeno la probabilità che un evento sia accaduto, quindi utilizzare il dubbio come strumento di conoscenza.

3.3 Uso politico del patrimonio storico e memoriale

C'è un ultimo aspetto, inevitabile, che vorrei analizzare riguardante il rapporto tra storia e memoria, già anticipato dalle parole di Walter Benjamin sul valore del patrimonio storico: l'uso che il potere fa della ricostruzione storica e della sua eredità memoriale, e in particolare vorrei approfondire questo aspetto dei Memory Studies attraverso due elementi che lo possono contraddistinguere, l'archivio e la pratica commemorativa.

Ho scelto questi elementi riprendendo il pensiero di Jacques Le Goff¹⁴⁹ sul rapporto tra memoria collettiva e storia. Sul piano del riutilizzo della storia per veicolare una determinata memoria, Le Goff scrive che esistono due storie, quella della memoria collettiva e quella degli storici. Nel rapporto tra presente e passato, la memoria collettiva può offrire una visione mitica, deformata e falsificata, la storia fatta da storici di mestiere deve aiutare la memoria a correggere gli errori. Egli sostiene come entrambe si applichino a due elementi: i documenti e i monumenti, sottolineando come ciò che sopravvive del passato non è certamente tutto l'accaduto, ma una selezione operata sia da forze sociali sia da coloro delegati allo studio del passato. I materiali di una rappresentazione del passato sono quindi i monumenti che ci sono giunti in eredità, e i documenti, frutto della scelta degli storici.

3.3.1 La pratica commemorativa e le memorie dislocate

La parola *monumentum* deriva dal latino *monere* e significa "far ricordare", è il segno del passato che aiuta a richiamare e mantenere vivo il ricordo. Il *monumentum* è un'opera architettonica o artistica che ricorda un fatto del passato oppure una persona scomparsa con il valore di elemento funebre, in entrambi i casi il monumento ha sempre uno scopo commemorativo. «Le caratteristiche del monumento sono di essere legato alla capacità - volontaria o no - di perpetuare delle società storiche (è un lascito alla memoria collettiva) e di rimandare a testimonianze che sono solo in minima parte testimonianze scritte»¹⁵⁰.

Il *Dizionario della memoria e del ricordo* distingue tra le due voci monumento e monumento commemorativo¹⁵¹, definendo il secondo quale una sottocategoria di monumenti e simboli che hanno il compito di far ricordare l'intera comunità. Si pongono a metà tra il culto dei morti e una politica commemorativa, perché oltre a guardare al passato, portano nel presente una carica morale per i viventi, esortando al ricordo del sacrificio di chi li ha preceduti o a trarre ammonimento e insegnamento dagli eventi passati. Rimango perplessa sulla distinzione tra il monumento generale e il monumento commemorativo, in quanto credo entrambi siano un lascito del passato e

¹⁴⁹ Jacques Le Goff, *Storia e memoria*, Torino, Einaudi, 1988

¹⁵⁰ Ivi, p. 443

¹⁵¹ Nicolas Pethes, Jens Ruchatz (a cura di), *Dizionario della memoria e del ricordo*, Milano, Bruno Mondadori, 2005, pp.356-358

che entrambi siano finalizzati al ricordo, ciò che invece mi sembra distinguere un monumento da un altro è la funzione nel presente, il suo legame con le pratiche commemorative attuali. Specifica il *Dizionario* infatti che i monumenti commemorativi sono di solito commissionati dalle autorità statali ufficiali, per questo essi rappresentano un sistema di valori e una politica memoriale condivisi dalla maggioranza dei cittadini, ma, in quanto concepiti come veri e propri luoghi della memoria, possono innescare controversie e conflitti sull'interpretazione del passato che offrono e sull'identificazione in una determinata identità collettiva.

Lowenthal¹⁵² sottolinea il fatto che i monumenti commemorativi hanno la caratteristica di rappresentare il passato che sono chiamati a ricordare, ma risentono inevitabilmente delle influenze del presente, con un significato retrospettivo. Non solo ricordano il passato, ma alterano il paesaggio attuale con il loro valore simbolico di una perdita definitiva e irreparabile.

Quando parliamo di commemorazione non possiamo considerare solo i monumenti contemporanei e gli artefatti del passato. Le radici della commemorazione sono nella storia, nella tendenza a registrare i fatti del passato, poi nella dimensione del ricordo, non tutti gli eventi storici sono valutati allo stesso modo: alcuni ci rimarranno moralmente indifferenti, altri invece sono investiti di un'aura di significato straordinaria e assumono una posizione particolare nel nostro modo di ricordare. Nel caso della commemorazione, non è solo la storia a fornire il materiale alla memoria, ma si tratta di una forma di ricordo collettivo che garantisce a una porzione di fatti storici di tramandarsi e svolgere un ruolo vivo anche nel presente.

Commemorare è una parola composta da "con" e "memorare", ricordare con. Nel vocabolario Treccani commemorare è definito «ricordare qualcuno o qualcosa parlandone in forma solenne, celebrare»¹⁵³. La commemorazione, civile o religiosa che sia, ha il carattere di collettività e solennità, questi elementi la distinguono dal semplice ricordare che può essere un'attività individuale e privata. La commemorazione come azione, e di conseguenza il monumento commemorativo, sono gli elementi di una pratica che si svolge in una collettività o che richiede un riconoscimento pubblico, con un preciso carattere formale stabilito dalla comunità coinvolta. A differenza del ricordo individuale la commemorazione si presenta come un rito, dove la presenza contemporanea di un gruppo di persone che riconoscono tale cerimonia e si riconoscono in essa diventa un elemento fondamentale.

Edward Casey¹⁵⁴ individua quattro fattori formali che caratterizzano la pratica commemorativa: genera un atto di riflessione sull'evento rituale; il riferimento al fatto o alla persona commemorata precede l'atto commemorativo in sé; la commemorazione solitamente è un'azione che richiede una partecipazione fisica; infine essenziale è la presenza collettiva al rito. Oltre a questi aspetti descrittivi, lo studioso riconosce altri elementi formali del rituale commemorativo: solennizzazione,

¹⁵² David Lowenthal, *op. cit.*

¹⁵³ voce "commemorare" in <http://www.treccani.it/vocabolario/commemorare/> (ultimo accesso: ottobre 2016)

¹⁵⁴ Edward S. Casey, *Remembering. A phenomenological study*, Bloomington, Indiana University Press, 1987

rievocazione memoriale, durata. La commemorazione è un atto di celebrazione che si svolge in una forma cerimoniale, solenne, focalizzata sul passato che si vuole venerare. Solennizzare una determinata porzione di passato indica la volontà di riconoscere l'importanza di quel passato nel presente e per la comunità che si riunisce intorno al ricordo; per questo nella commemorazione assume grande valore lo svolgimento di un preciso cerimoniale di celebrazione. La cerimonia è un rito che si ripete, che i partecipanti/membri della collettività memoriale riconoscono e ritrovano ogni volta, in cui avviene una rievocazione, e quindi una riattualizzazione dei fatti accaduti. Nel corso della cerimonia la distanza tra la condizione del presente del ricordo e il passato assume un particolare valore, perché stimola l'urgenza del rito e del recupero memoriale contro la minaccia dell'oblio, e più grande è la distanza temporale dell'evento, maggiore sarà la necessità di atti collettivi per mantenerne il ricordo.

Partecipare alla cerimonia di commemorazione è un atto sociale, segna l'appartenenza a una comunità attraverso la presenza fisica al rito e implica una "sanzione" in caso di mancata adesione, al tempo stesso però segna anche i confini di non appartenenza, per coloro che non condividono e non si riconoscono nella celebrazione della stessa memoria. L'esclusione o la mancata adesione alla commemorazione di maggioranza, parte di una memoria pubblica diffusa, spesso determina la formazione di altre forme memoriali di minoranza, come le memorie dislocate, che nelle loro comunità di rappresentanza daranno vita a riti commemorativi alternativi. Anche la formalità del rito determina i confini di appartenenza alla comunità con cui il singolo membro condivide una gestualità, un linguaggio e una forma di interazione che caratterizza tale celebrazione. L'apparato formale costituisce la struttura attraverso cui la solennità celebrativa acquista un senso, incanala l'espressione emotiva dei singoli partecipanti, si concretizza e si ripete. Riguardo alla rievocazione memoriale abbiamo già specificato come la commemorazione si basi sul recupero solenne di una porzione di passato, ma Casey sottolinea che l'atto commemorativo si esplicita attraverso il suo legame al luogo, da cui l'importanza di artefatti e monumenti che abbiamo messo in evidenza all'inizio di questa analisi.

Il prendere parte insieme all'atto rituale avviene per un determinato tempo e in un determinato luogo, legato alla storia e arena rituale della memoria. Lo spazio e il tempo diventano anche simboli identificanti di quella comunità impegnata nel ricordo. Infine la durata rappresenta lo scopo ultimo del rito, la prospettiva di eternità che la commemorazione mette di fronte ai suoi partecipanti. Attraverso il concetto di durata come lotta contro l'oblio, passato, presente e futuro si ritrovano nella dimensione rituale della commemorazione: il passato è il punto di partenza e il contenuto, il presente è il tempo che dà forma concreta alla rievocazione e il tempo del rito, il futuro è la dimensione di esortazione al rito e la proiezione di sopravvivenza del ricordo.

La pratica commemorativa è un atto collettivo attraverso cui passa non solo un'interpretazione specifica degli accadimenti storici, ma anche un processo di identificazione con un gruppo sociale

e con una tradizione. Portando l'esempio del Terzo Reich, Paul Connerton¹⁵⁵ spiega come attraverso la commemorazione del passato il potere politico possa costruire la propria immagine. Il rituale commemorativo si basa non sulla storia documentata, quanto sulla narrazione di fatti storici che vengono trasfigurati in una mitizzazione del passato che risulta immutata. La narrazione commemorativa diventa un culto istituzionalizzato che celebra una memoria nella sua immobilità. Connerton suggerisce di non sottovalutare gli aspetti rituali della commemorazione perché non sono solo azioni ripetitive circostanziate, ma sono percepite come obbligatorie da chi le pratica, inoltre non si limitano alla situazione della commemorazione, ma influenzano atteggiamenti, idee e comportamenti al di fuori dello spazio e del tempo del rituale.

L'osservazione di Connerton ci fa comprendere come alla base delle pratiche commemorative ci sia sempre una rappresentazione sociale del passato, che deve rispecchiare l'immagine fornita dalle classi dominanti, e quindi essere uno strumento di potere, sia nei regimi totalitari che nelle nostre democrazie occidentali. La commemorazione diventa un teatro di osservazione privilegiato per le dinamiche memoriali della società: la lotta contro l'oblio è finalizzata a mantenere viva la versione di una storia ufficiale, la memoria pubblica inoltre è terreno di confronto e scontro tra versioni alternative del passato, dove l'amnesia può essere socialmente costruita per escludere dalla scena pubblica altre memorie. Come scrive Anna Lisa Tota¹⁵⁶, è difficile studiare i meccanismi di produzione sociale dell'oblio perché si tratta di indagare l'assenza, ma in relazione alla commemorazione è interessante osservare come il monumento o la cerimonia memoriale, che rappresentano una versione ufficiale del passato, possano diventare arene di gruppi sociali portatori di valori e culture differenti per affermare o delegittimare una certa definizione pubblica di quello stesso passato. La commemorazione è sempre espressione di una decisione (di cosa e come commemorare) e per questo può diventare un processo altamente conflittuale tra dinamiche memoriali antagonistiche che cercano una legittima rappresentazione. Ogni società ha istituzioni che definiscono non solo cosa ricordare o meno, i contenuti di una memoria pubblica e culturale che si trasmette alle nuove generazioni, ma anche il come ricordare, segnando il confine tra memorie e forme di ricordo legittime e illegittime. Le istituzioni incaricate sono diverse, politiche come la commemorazione, culturali come l'archivio e il museo, artistiche come il monumento.

Questa prospettiva ci aiuta a capire che non esiste alcuna forma di "oblio naturale" all'interno della società, ma solo il frutto di volontà istituzionali e politiche e di pratiche sociali. I modi per produrre socialmente oblio sono diversi, uno consiste nel processo di «dislocazione della memoria»¹⁵⁷, un caso particolare di rimozione del passato, fino all'estremo dell'amnesia culturale:

¹⁵⁵ Paul Connerton, *Come le società ricordano*, Roma, Armando, 1999

¹⁵⁶ Anna Lisa Tota, *Memoria e dimenticanza sociale: verso una sociologia dei generi commemorativi*, in Anna Lisa Tota (a cura di), *La memoria contesa. Studi sulla comunicazione sociale del passato*, Milano, FrancoAngeli, 2001

¹⁵⁷ Anna Lisa Tota, *L'oblio imperfetto. La dislocazione della memoria della strage sul treno 904 (23 dicembre 1984)*, in Marita Rampazi, Anna Lisa Tota (a cura di), *Il linguaggio del passato. Memoria collettiva, mass media e discorso pubblico*, Roma, Carocci editore, 2005

quando in una società non sono presenti forme culturali disponibili per mantenere viva la memoria di un certo evento, l'evento è totalmente rimosso dallo spazio pubblico, in un processo che conduce all'oblio collettivo. Attraverso l'amnesia culturale può prodursi efficacemente anche un'amnesia istituzionale, dal momento che l'assenza o la rimozione dallo spazio pubblico di forme culturali dedicate a quel passato impedisce la sedimentazione di tale memoria nel patrimonio culturale e sociale, e quindi la possibilità di trasmissione alle future generazioni.

Le memorie dislocate o senza dimora sono frutto della mancanza totale nello spazio pubblico di eventi che rimangono privi di una collocazione concreta. Senza una forma scritta né artefatti di riconoscimento la memoria di questi eventi resta all'interno dell'ambiente cui appartengono e per questo latenti, delegati al ricordo di una minoranza memoriale, pronti a riemergere nel presente quando riescono a trovare uno spazio di espressione. Tota cita come esempio la strage del 1984 provocata da una bomba sul treno 904 Napoli - Milano, dove vi morirono 17 persone e centinaia rimasero ferite. A vent'anni di distanza dai fatti, la strage sembrava quasi totalmente dimenticata; le vicende alterne delle targhe commemorative in ricordo delle vittime hanno rivelato processi di dislocazione e tentativi di impedire che tale memoria potesse iscriversi nella sfera pubblica.

L'attenzione alle forme di memoria dislocata mostra come l'oblio difficilmente sia totale, quanto piuttosto si manifesti attraverso azioni rivolte a sminuire, denigrare o rimuovere alcuni fatti dallo spazio pubblico.

3.3.2 Il documento e l'archivio

L'altro aspetto che qui vorrei analizzare, attraverso cui il potere politico esercita un controllo sulla rappresentazione e conservazione del passato, è la forma dell'archivio, a partire dalla distinzione proposta da Le Goff¹⁵⁸ tra monumento e documento.

Dal latino *documentum*, la parola documento deriva da *docere*, "insegnare". A partire dal XIX secolo il termine comincia ad essere associato alla ricerca storica, fino ad assumere il significato di testimonianza, prova scritta e fondamento del processo di verificabilità e obiettività dei fatti. Nella ricostruzione storica che Le Goff fa del termine documento sottolinea come nella storiografia istituzionale di tutti i paesi europei, a partire dall'800, si assista a una netta predominanza del documento sul monumento, nel rapporto con il passato. Con l'avvento della scuola positivista il documento trionfa, assumendo sempre più il significato di testo, si afferma così il principio che alla base del mestiere di storico ci debba essere la consultazione dei documenti scritti, anche a costo di non riconoscere l'esistenza di fatti che non siano stati registrati o scritti. Sono soprattutto gli autori della rivista "Annales", negli anni '20 del '900, a portare un allargamento del concetto di documento, soprattutto in mancanza di prove scritte, spingendo a considerare utili per la ricerca storica tutte le forme attraverso cui l'uomo si esprime. Questo allargamento ha poi portato, negli anni '60, a una vera e propria rivoluzione documentaria, quantitativa e qualitativa, con un maggiore

¹⁵⁸ Jacques Le Goff, *op. cit.*

interesse da parte degli storici per temi della memoria collettiva e le vicende della gente comune. Tale rivoluzione ha condotto a un nuovo modo di concepire il materiale storico, non come una serie di documenti scritti, ma come un corpus di dati eterogenei che include anche elementi del patrimonio culturale e memoriale. Si è inoltre sviluppato un nuovo atteggiamento critico nei confronti del documento quale prova di veridicità storica assoluta dei fatti. Questo passaggio è interessante per il nostro percorso perché permette di cogliere il momento in cui nella storiografia contemporanea si è compreso che non esiste un documento oggettivo, innocuo e immune dal proprio tempo.

Come rileva Le Goff, con la rivoluzione documentaria si è portato al centro della ricerca storica la critica del documento in qualità di monumento e il suo utilizzo da parte del potere. Crolla l'idea positivista della neutralità e autenticità a priori del documento, considerato invece un prodotto del proprio tempo, risultato dei rapporti di forze che detenevano il potere nella società dell'epoca. «Solo l'analisi del documento in quanto documento consente alla memoria collettiva di recuperarlo e allo storico di usarlo scientificamente, cioè con piena conoscenza di causa»¹⁵⁹. Il documento è monumento perché, come l'artefatto sul suolo pubblico, rappresenta il frutto delle dinamiche con cui le diverse società hanno costruito una data immagine di sé da consegnare al futuro. Ogni documento, come il monumento, è vero e falso allo stesso tempo, figlio della propria epoca, ha un'apparenza costruita che lo storico deve analizzare per comprendere i meccanismi dell'epoca che hanno portato alla sua realizzazione.

La critica al documento è il punto di partenza che vorrei proporre per la comprensione di luoghi delegati alla conservazione del patrimonio culturale e ammantati di un'aura di oggettività come l'archivio.

Jacques Derrida, all'inizio del saggio *Mal d'archivio*, precisa come, già partendo dall'etimologia sia possibile comprendere il duplice aspetto di questa forma di magazzino memoriale: "archivio" contiene in greco la parola *arché*, che significa "inizio", ma anche "comando", "autorità", quindi nel cuore della parola è contenuto un doppio significato, il luogo da cui le cose cominciano e contemporaneamente il luogo dove l'autorità esercita il potere sociale. Il primo significato di "archivio" viene dal greco *archeion*, la residenza degli arconti, i magistrati supremi che detenevano il potere politico e presso la loro casa venivano depositati i testi della legge¹⁶⁰. Ecco che già dall'origine della parola è possibile comprendere come il senso primo dell'archivio racchiuda due elementi giunti fino ai nostri tempi, la conservazione di documenti e l'espressione del potere politico. L'archivio era quindi legato a funzioni amministrative, ad atti pubblici e soprattutto alla conservazione in forma scritta dei documenti fondativi e prescrittivi di una società, che ha come logica fondante l'adozione di sistemi di registrazione, come la scrittura. La prima funzione dell'archivio è legata alla memoria, non storica, ma del potere. Derrida vede l'archivio come

¹⁵⁹ Ivi, p. 452

¹⁶⁰ Jacques Derrida, *Mal d'archivio. Un'impressione freudiana*, Napoli, Filema, 1996

un'istituzione politica che conserva la legge e il diritto stesso che l'autorizza. La politica che nasce dall'archivio non è una questione tra tante, ma determina interamente la res publica, infatti non esiste alcun «potere politico senza controllo dell'archivio, se non della memoria. La democratizzazione effettiva si misura sempre con questo criterio essenziale: la partecipazione e l'accesso all'archivio, alla sua costituzione e alla sua interpretazione»¹⁶¹.

Controllare gli archivi significa controllare la memoria. Dopo la rivoluzione francese, e la rottura con un sistema normativo feudale, l'archivio come istituzione politica perde il suo valore giuridico e diventa fonte per gli studi di storia, ma rimane un importante veicolo di trasmissione del patrimonio culturale e dell'immagine del passato di una società.

Aleida Assmann vede l'archivio quale «magazzino del sapere collettivo»¹⁶², e come tale vi riconosce tre funzioni importanti: selezione, conservazione, accessibilità; in particolare selezione e accessibilità sono i concetti chiave ai fini del nostro discorso. Prima dell'800 le attività fondamentali degli archivi erano la raccolta e la conservazione di dati, successivamente anche lo smaltimento e la selezione del materiale sono diventati questioni centrali. Ciò che fa emergere i criteri di selezione è la necessità di "cassazione" del materiale ritenuto superfluo: ogni epoca ha i propri criteri di selezione che possono anche non essere condivisi dalle generazioni successive, quindi ogni generazione deve confrontarsi non solo con la conservazione del proprio patrimonio culturale, ma soprattutto con le mancanze, le precedenti cassazioni di documenti e informazioni che non dipendono da fattori bellici o ambientali, ma da giudizio umano. Foucault¹⁶³ definisce l'archivio non come la somma dei testi di una determinata cultura o le istituzioni incaricate di conservare i discorsi che ne hanno costituito la tradizione, ma la legge che stabilisce ciò che può essere conservato, quindi ricordato. L'archivio rappresenta anche la legge che stabilisce come queste informazioni debbano essere presentate, che si manifestino in regolarità specifiche, che alcune appaiano più vivide di altre anche se più lontane nel tempo. L'archivio definisce il sistema di enunciabilità degli eventi e ne stabilisce l'attualità, la rappresentazione.

L'archivio si esprime come forma di potere su memoria e storia di una società anche attraverso la sua accessibilità. La dimensione democratica o dittatoriale di una società è misurabile dall'apertura degli archivi o dalla segretezza cui sono sottoposti. Esso rappresenta la memoria di uno stato, infatti dove non esiste un archivio o dove venga distrutto, non esiste un'ufficialità nella dimensione della res publica e non è possibile sottoporre la società e il suo governo al giudizio critico. Interessante a riguardo il confronto di Aleida Assmann¹⁶⁴ tra i regimi totalitari, che smantellano la memoria-archivio in favore di una memoria funzionale, molto più limitata nel tempo e circostanziata, con le società democratiche, che tendono a espandere la memoria-archivio

¹⁶¹ Ivi, p. 14

¹⁶² Aleida Assmann, *Ricordare. Forme e mutamenti della memoria culturale*, Bologna, Il Mulino, 2002, p. 382

¹⁶³ Michel Foucault, *L'archeologia del sapere. Una metodologia per la storia della cultura*, Milano, BUR, 2013, Kindle e-book

¹⁶⁴ Aleida Assmann, *op. cit.*

sfavorendo quella funzionale. Sono entrambe forme dell'esercizio di un potere sulla trasmissione del patrimonio culturale e memoriale. È utile quindi considerare l'archivio, come il museo, a metà strada tra questi due estremi e tenere presente che i contenuti della memoria funzionale di un'epoca possono sempre diventare patrimonio nella memoria-archivio di un'altra, da documenti di uso quotidiano dello stato a fonti storiche, oggi ne è un esempio lo studio di alcuni regimi filosovietici grazie all'apertura degli archivi statali dell'epoca. Da contenuto della memoria funzionale a patrimonio della memoria-archivio, i testi della storia hanno sempre il potenziale di diventare eredità per la memoria culturale delle generazioni successive.

4. Forme dell'oblio

Introduzione al capitolo

Memoria e oblio sono due facce dello stesso meccanismo con cui la mente umana si relaziona al passato. L'oblio non è semplicemente il negativo della memoria, ma una funzione necessaria affinché la mente possa operare selettivamente di fronte alla quantità di stimoli cui è sottoposta. Diversi fattori possono intervenire come cause di oblio e produrre vari tipi di dimenticanza, dal decadimento della traccia mnestica per il passaggio del tempo, fino alle forme più gravi di amnesia come effetto di eventi traumatici. Nella dimensione pubblica e culturale l'oblio assume spesso una valenza negativa, risultato dell'azione di forme di potere che stabiliscono cosa ricordare e cosa dimenticare. Paul Connerton ha individuato sette tipi di dimenticanza che caratterizzano l'epoca moderna; mentre Marc Augé, attraverso i suoi studi etnografici, propone tre forme di oblio che si traducono in diversi riti in relazione a presente, passato e futuro. Dalle loro posizioni teoriche, apparentemente distanti, questi studiosi mettono in evidenza come, nell'evoluzione dell'uomo fino alla modernità, l'oblio sia parte costitutiva dei meccanismi che hanno portato alla formazione dell'identità storica e culturale collettiva occidentale. Riguardo alla memoria storica Yerushalmi si interroga su quali possano essere gli usi dell'oblio, e come questo possa influire sul lavoro dello storico e sulla trasmissione di un patrimonio culturale. Tale riflessione ci conduce all'ultima parte di questo capitolo, dedicata a come l'oblio diventi strumento di potere e risultato delle pratiche più radicali di riscrittura della storia, come revisionismo e negazionismo, fino a ottenere un'ipotetica amnesia culturale. Una comprensione dei meccanismi sociali e culturali dell'oblio sarà molto utile nella seconda parte di questa ricerca per l'analisi di casi specifici delle guerre jugoslave, come il massacro di Srebrenica in Bosnia Erzegovina, l'assedio di Vukovar in Croazia e la negazione serba di una partecipazione alla guerra. Le teorie sull'oblio qui esposte saranno anche strumenti essenziali per interpretare la posizione dell'arte, del cinema in particolare, di fronte a questi episodi della storia.

4.1 Definizione e funzionamento dell'oblio

Considerandolo all'interno del funzionamento fisiologico della nostra mente, l'oblio è una parte essenziale e strutturale del meccanismo del ricordo. A differenza della memoria però, per l'oblio occorre fare una distinzione, considerando separatamente il suo ruolo nell'ingranaggio del ricordo dal rapporto tra oblio e memoria pubblica e culturale. A mio parere non si tratta di una radicale opposizione, sono solo due aspetti di un processo fisiologico nella mente umana e nel panorama collettivo, e del diverso valore attribuito alla dimenticanza soprattutto nella cultura occidentale.

Per definire l'oblio occorre tenere in considerazione che la dimenticanza presuppone la memoria, cioè presuppone che le informazioni siano state codificate, immagazzinate e poi, per diversi motivi, non siano più recuperabili. Il fatto che i dati non siano più ricordabili, non significa che non siano

stati registrati. All'interno della memoria possono avvenire dei processi di trasformazione e ricostruzione delle informazioni immagazzinate sulla base delle condizioni presenti del soggetto ricordante e delle condizioni in cui è avvenuta la registrazione del dato (ad esempio le conoscenze pregresse o lo stato emotivo), come ho descritto nel processo della testimonianza e dell'attendibilità dei testimoni (per i possibili fenomeni di distorsione o falsi ricordi). Le cause dell'oblio¹⁶⁵ possono essere molteplici, ma tutte derivano dal concetto di traccia: ogni dato che entri in contatto con la memoria lascia un segno, l'oblio quindi deriva non dalla scomparsa e inesistenza delle informazioni, ma dall'incapacità di recuperarle. Una delle cause di oblio è per esempio il passaggio del tempo, il decadimento della traccia può avvenire per il passaggio del tempo intercorso dalla fase di apprendimento; per cui solo la ripetizione delle informazioni apprese può rinforzare l'intensità della traccia mnestica. È molto difficile che l'oblio sia causato solo dal passaggio del tempo e dal decadimento della traccia, vorrebbe dire che nessun altro processo cognitivo abbia interferito nella fase tra apprendimento e recupero. La relazione tra oblio e passaggio del tempo si presenta ancora più interessante quando si tratta di spiegare le azioni che costituiscono la memoria procedurale: andare in bicicletta, nuotare, pattinare sono azioni che, una volta imparate, sono ricordate senza alcuna difficoltà, anche se sono trascorsi molti anni dall'ultima volta in cui sono state eseguite. È presumibile che il decadimento delle tracce a causa della distanza temporale favorisca l'oblio, ma che la sua influenza sia occultata da altri fenomeni psichici più riconoscibili.

Un altro fenomeno che produce dimenticanza è l'interferenza, quando altri stimoli "disturbano" la fase di apprendimento delle informazioni. Le interferenze possono creare oblio intervenendo prima o dopo la fase di apprendimento: l'interferenza retroattiva avviene quando il nuovo dato immagazzinato disturba una traccia mnestica già esistente, quella proattiva invece impedisce la memorizzazione di una nuova informazione a causa di un precedente apprendimento, succede ad esempio quando si vorrebbe ricordare un nuovo dato che sostituisca il precedente e viene in mente solo quello vecchio. L'interferenza di solito avviene quando le nuove informazioni da apprendere e ricordare sono molto simili a quelle già acquisite, per esempio sono più frequenti i casi di interferenza tentando di ricordare le lettere con le lettere o i numeri con i numeri che non abbinando materiali di diversa natura.

Infine l'oblio può essere causato da problemi del ricordo nella fase di recupero, oltre che in quella di apprendimento. Nel recupero gioca un ruolo molto importante il contesto: le informazioni apprese in un determinato ambiente sono poi ricordate più facilmente nello stesso ambiente, questo avviene perché anche il contesto è codificato e può essere un aiuto per il ricordo.

L'oblio opera nel passato come nel futuro. L'oblio retrospettivo è il risultato della rimozione di esperienze negative nella vita di una persona, dagli insuccessi fino ai casi più gravi di trauma.

¹⁶⁵ Nicolas Pethes, Jens Ruchatz (a cura di), *Dizionario della memoria e del ricordo*, Milano, Bruno Mondadori, 2005

Come messo in evidenza dalla psicoanalisi classica, la dimenticanza può essere un meccanismo di difesa della mente di fronte ai fatti più gravosi e angosciosi accaduti che, a livello cosciente, la mente non riesce ad accettare. I ricordi legati a questi fatti non sono cancellati, ma rimossi cioè le informazioni non risultano disponibili anche se presenti nella memoria. L'oblio retrospettivo può riguardare solo alcuni episodi del passato, alcune informazioni della persona oppure coinvolgere l'intera identità.

Daniel L. Schacter¹⁶⁶ ha dedicato un ampio studio alle amnesie, casi estremi di oblio retroattivo, che si attivano soprattutto come conseguenza di fatti traumatici. Siamo nel campo della psicopatologia, ma alcune descrizioni di Schacter sono molto utili per anticipare questioni relative al trauma e al suo effetto sulla memoria. Più che alla memoria, il trauma sembra legarsi alla sua negazione, cioè all'oblio, ed esserne una delle cause principali. L'amnesia psicogena o funzionale è la perdita momentanea della memoria come conseguenza di un fatto grave e, insieme alla memoria, comporta anche una perdita dell'identità personale. In realtà, sottolinea Schacter, sono molto rari i casi di perdita totale dell'identità o di vaste porzioni del proprio passato, possono manifestarsi ad esempio a ridosso di eventi traumatici collettivi come le guerre. Le amnesie di questo tipo si manifestano attraverso "uno stato di fuga", la condizione in cui il paziente non si accorge di aver perso ogni contatto cosciente con la propria identità e quindi con il proprio vissuto. La manifestazione dell'amnesia e dello stato di fuga di solito avviene quando alla persona che ne è affetta viene chiesto di fornire le generalità o informazioni sul passato. Le amnesie psicogene di solito non sono irreversibili e i pazienti possono recuperare la memoria; più comuni invece sono le amnesie circoscritte che colpiscono la memoria di singoli eventi o esperienze negative. Non solo la guerra è tra le cause, ma anche eventi traumatici come stupri o crimini violenti, per i quali sia le vittime sia gli autori del crimine possono non essere in grado di ricordare cosa è accaduto e quando.

Le amnesie non si presentano solo sotto forma di oblio di alcuni eventi del passato, ma in forme meno manifeste: ne sono un esempio i traumi infantili, rimossi dalla mente conscia, che influenzano il comportamento presente dei pazienti ignari. Secondo Schacter questi casi rendono evidente la differenza tra memoria esplicita consapevole e memoria implicita, a cui corrisponde una distinzione tra identità e personalità: l'identità rappresenta il nostro senso del sé che ricostruiamo attraverso i fatti autobiografici e l'azione della memoria esplicita, la personalità invece è qualcosa di più profondo e meno governabile, legata ai processi della memoria implicita.

L'amnesia può manifestarsi anche attraverso altri processi mentali legati al ricordo. La dissociazione non cancella i ricordi, ma rompe i legami tra i sistemi mnestici, quindi interi periodi o esperienze del passato si staccano dalla memoria consapevole del soggetto a causa dello stress traumatico. Uno dei meccanismi più forti attraverso cui l'amnesia si manifesta è infine l'inibizione,

¹⁶⁶ Daniel L. Schacter, *Alla ricerca della memoria*, Torino, Einaudi, 1996

che non punta a rimuovere certi contenuti, ma tende a bloccare i processi di rievocazione del passato autobiografico.

L'oblio prospettico invece coinvolge il futuro, i dati da ricordare in vista di progetti o azioni proiettate in avanti nel tempo. In questa forma di oblio sono molto importanti la motivazione e la relazione personale del soggetto ricordante con i dati da memorizzare. Se il ricordo richiama ad aspettative o se esiste un legame affettivo e sociale diretto, i casi di dimenticanza saranno più rari.

L'oblio rappresenta una parte essenziale nel meccanismo della memoria; la nostra mente ha bisogno di una selezione delle informazioni per ricordare. Di tutti gli stimoli esterni cui siamo esposti, solo pochi entrano a far parte della memoria a breve termine e solo un gruppo ancora minore entrerà nella memoria a lungo termine. L'oblio agisce in forma inconscia e rappresenta la difesa della memoria da un sovraccarico di informazioni. Occorre fare attenzione al termine selezione che rischia di essere fuorviante: la selezione non implica la cancellazione o la perdita totale delle informazioni dimenticate. L'oblio indica la mancanza di ricordo non la rimozione dell'informazione, quindi è bene tenere sempre presente che la maggior parte delle nostre percezioni cade nell'oblio, ma allo stesso tempo lascia una traccia¹⁶⁷ che può emergere allo stato conscio in qualsiasi momento.

Se in ambito psichico l'oblio è ormai considerato parte del funzionamento, e non semplicemente come negativo della memoria, è in ambito culturale, soprattutto occidentale, che l'oblio rimane una questione aperta. A differenza della memoria individuale, nella memoria culturale l'oblio diventa uno strumento di selezione di ciò che deve costituire il corpus del ricordo collettivo pubblico. A tale riguardo trovo significativa la distinzione proposta da Manfred Weinberg nel *Dizionario della memoria e del ricordo*¹⁶⁸, tra l'oblio come atto, che precede il ricordo cosciente, e l'oblio come indisponibilità delle informazioni. Questa impostazione riprende le teorie di Freud secondo cui niente è dimenticato, ma ciò che rimane nell'oblio è ancora presente anche se non attualmente disponibile nella memoria conscia. Tale descrizione può essere una chiave di lettura utile per comprendere le diverse sfumature e complessità delle pratiche del ricordo anche nella dimensione pubblica: un fatto, pur cadendo nell'oblio di alcune generazioni, lascia delle tracce nella società che rimangono latenti, influenti e che possono portare al recupero del ricordo di quel fatto da parte di comunità memoriali specifiche.

¹⁶⁷ Sigmund Freud descrive il funzionamento della memoria attraverso la metafora del notes magico. Si tratta di un gioco per bambini composto da una tavoletta di cera e due fogli di celluloidi posti su di essa, uno sopra l'altro. Facendo pressione con la matita sul foglio superiore quello inferiore tocca la cera e compaiono dei segni visibili, ma man mano che i vari strati si distaccano i segni scompaiono e lasciano spazio bianco a nuovi segni. Il funzionamento del notes rappresenta per Freud la perfetta sintesi dell'equilibrio tra la capacità illimitata della nostra percezione di cogliere gli stimoli esterni e la limitatezza del sistema mnestico. Il notes infatti non solo permette di scrivere, cancellare e riscrivere più volte, ma la tavola di cera conserva tutte le tracce delle diverse scritture. Sigmund Freud, *Nota sul notes magico*, in Sigmund Freud, *Opere*, vol. 10, Torino, Bollati Boringhieri, 1978

¹⁶⁸ Nicolas Pethes, Jens Ruchatz (a cura di), *op. cit.*, pp. 396-398

4.2 Forme e usi dell'oblio

L'oblio, come la memoria, è una facoltà che riguarda sia il singolo individuo che la collettività, ma è soprattutto nella dimensione pubblica e culturale che la dimenticanza assume un significato negativo. Paul Connerton¹⁶⁹ sottolinea come generalmente nel dibattito intellettuale intorno alla memoria culturale, il ricordo e la commemorazione siano considerate azioni positive e l'oblio un difetto, il fallimento dell'obbligo morale a ricordare, ma questa posizione non è necessariamente ovvia e evidente. L'oblio non è sempre un fallimento e soprattutto non è sempre qualcosa per cui sentirsi in colpa, ma occorre partire dalla considerazione che non si tratti di un fenomeno unitario e statico, per questo Connerton propone di articolare l'oblio in diverse tipologie.

Repressive erasure, la cancellazione repressiva, è forse la forma di oblio più brutale, non tanto nei modi violenti con cui è imposto, quanto nel risultato cui conduce. Può essere impiegato per negare un fatto, un'epoca, così come per creare una rottura nella continuità storica. Questo tipo di oblio è finalizzato alla creazione di un'immagine del passato che i poteri più forti vogliono imporre nella sfera pubblica, anche operando una revisione della storia in funzione del presente. Non sempre l'imposizione dell'oblio repressivo agisce con violenza, può esserne un buon esempio l'organizzazione di un museo dove la disposizione degli spazi che guida il visitatore in un percorso attraverso la storia è come una dichiarazione di memoria e dimenticanza. Il percorso espositivo è una narrazione di ciò che è importante ricordare: nei periodi e nelle aree geografiche disposte le une accanto alle altre spesso non sono molto evidenti tagli e rimozioni di altre parti della storia. Un altro esempio interessante in questo senso è il movimento Futurista, che con la predicazione di un rifiuto del passato, proponeva la cancellazione di tutte le istituzioni incaricate di conservare e trasmettere una memoria e un sistema di valori tradizionali, cui contrapponevano un'estetizzazione del presente della vita quotidiana urbana.

Prescriptive forgetting è il secondo tipo di oblio proposto da Connerton. Anche questa forma di dimenticanza può essere imposta come atto di potere da parte dello stato ma, a differenza della cancellazione repressiva, è considerato una forma di pacificazione per tutte le parti coinvolte in un cambiamento storico, pertanto è promosso e accettato pubblicamente. Dietro la firma di un trattato di pace dopo un conflitto internazionale o civile, esiste un'implicita richiesta non tanto di perdonare quanto di dimenticare il passato. Sul passato che potrebbe innescare una catena di vendette nella popolazione civile è richiesto un oblio da tutte le parti offese. Un esempio può essere la situazione di diversi paesi europei dopo la fine della seconda guerra mondiale: un oblio prescrittivo si è imposto come base per la riaffermazione di un minimo di coesione sociale e per ristabilire la legittimazione dello stato in società che fino a pochi anni prima erano state governate da poteri totalitari. Un esempio vicino al nostro caso studio è l'oblio imposto da Josip Broz Tito sulle forme di

¹⁶⁹ Paul Connerton, *Seven types of forgetting*, in *Memory Studies*, vol. 1(1), 2008

collaborazionismo nazifascista e sui crimini civili compiuti da diversi gruppi in Jugoslavia durante la seconda guerra mondiale; lo scopo di tale oblio imposto fu di trovare una forma di pacificazione nel mito della lotta partigiana di liberazione per ricostruire un paese unito. Le tracce di queste memorie storiche sopite però rimasero all'interno della società jugoslava e esplosero in odio etnico nelle guerre degli anni '90.

Forgetting that is constitutive in the formation of a new identity è fortemente legato al precedente, una sua continuazione. Nella riflessione sull'oblio prescrittivo si sottolinea ancora la perdita, ma qui la dimenticanza avviene in vista di una nuova identità e segna un taglio con il passato per uno sviluppo futuro. In questa prospettiva l'oblio s'inserisce in un processo per cui una nuova identità si costruisce sulla base di nuove memorie e su taciti silenzi, proprio perché il confronto con il passato senza l'oblio creerebbe una dissonanza cognitiva troppo forte rispetto al nuovo sistema di valori. Connerton propone come esempio l'avvento del capitalismo, caratterizzato da due componenti, entrambe che prevedono un oblio della condizione precedente. La componente economica implica il superamento della condizione feudale antica, e poi l'aspetto psicologico influisce sui singoli individui, portando a un cambiamento irreversibile dello stile di vita e nuove opportunità di emancipazione dalle vecchie gerarchie. Il cambiamento è talmente radicale che i vecchi valori e ruoli devono essere dimenticati perché non funzionano più nel nuovo sistema sociale. L'azione a lungo termine di questo tipo di oblio, quale scarto culturale per la formazione di una nuova identità, si manifesta attraverso due aspetti culturali evidenti, la diffusione di un nuovo vocabolario e la graduale scomparsa di quello precedente, ormai diventato obsoleto.

Il quarto tipo di oblio è l'amnesia strutturale, *structural amnesia*, che Connerton spiega attraverso gli studi di John Barnes (1947) sulle genealogie: all'interno della propria storia genealogica, una persona tende a ricordare solo gli individui di rilevanza sociale, per cui la linea parentale maschile diventa più memorabile di quella femminile e, tra i maschi, tendono a essere dimenticati in modo strutturale gli individui che non hanno dato il proprio nome a nuclei familiari all'interno della stirpe. In contrasto con l'amnesia strutturale, per cui la dimenticanza si basa su una carenza di informazioni riguardo a individui che per questo cadono in oblio, *forgetting as annulment* avviene invece come conseguenza di un'eccedenza di informazioni. Nel corso dei secoli tale forma di oblio è diventata quasi una necessità di fronte alla centralità sempre crescente della memoria nella cultura occidentale e al peso morale del dovere al ricordo. Il contenuto del patrimonio memoriale è in continua crescita e questo pone il problema di trovare uno spazio e operare una selezione, in questa prospettiva l'oblio diventa un meccanismo parte dell'amministrazione del patrimonio culturale. Il ruolo dell'oblio infatti si è manifestato in due fasi: la prima è stata caratterizzata dallo sviluppo dell'archivio come base per la formazione dello stato moderno, la seconda è stata la diffusione delle nuove tecnologie informatiche che hanno permesso una trasmissione delle informazioni molto più ampia. La prima fase è caratterizzata da una forte centralizzazione del potere sulla cultura e sull'informazione, la seconda invece dalla continua produzione e da una

distribuzione sempre più pervasiva dei contenuti. La selezione e l'oblio saranno la priorità del XXI secolo, dove la necessità di produzione lo era nel XIX.

Il sesto tipo di oblio si genera all'interno di una logica di consumismo capitalistico, *forgetting as planned obsolescence*. La dimenticanza diventa parte di un sistema di produzione e consumo dove anche l'obsolescenza è programmata. Nei decenni il capitalismo ha spostato la sua attenzione dalla produzione di merci a quella di servizi, dal momento che la vita di un bene materiale si è sempre più accorciata comprendendo anche la sua eventuale obsolescenza. La programmazione a lungo termine nella vita di un prodotto è diventata sempre meno importante di fronte alla velocità di sfruttamento della singola merce e alla necessità di distinguersi come consumatori, prima che tutti gli altri comprino lo stesso prodotto. In questo funzionamento del mercato l'oblio diventa un meccanismo necessario, e quindi pianificato: l'accelerazione nella creazione di prodotti e servizi sempre nuovi e "originali" implica che quegli stessi prodotti e servizi abbiano una vita molto breve. Avviene una rigenerazione del mercato che richiede un continuo atto di scarto: la dimenticanza dei vecchi prodotti, per lasciare il posto ai nuovi, diventa un'operazione vitale.

Si ritorna a un ambito più prettamente politico con l'ultimo tipo di oblio, *forgetting as humiliated silence*. Nel silenzio dell'umiliazione provocato da una vergogna collettiva è percepibile sia un desiderio di dimenticare sia l'effetto dell'oblio. Connerton porta come esempio la Germania e la reazione alla distruzione di numerose città tedesche alla fine della seconda guerra mondiale. Per molti anni dopo non comparvero studi storici né opere di finzione di autori tedeschi che raccontassero le violenze avvenute nei giorni della caduta. Come si può spiegare un mezzo secolo di silenzio su una tale esperienza collettiva? Connerton trova risposta in un tacito senso di vergogna e umiliazione cui si lega un desiderio di superamento nella memoria collettiva delle colpe più gravose. Le rovine delle città tedesche devastate dall'esercito degli alleati rappresentarono i segni di un percorso di autodistruzione cui fu condotta la Germania, di conseguenza la rapida ricostruzione delle stesse città può essere interpretata anche come la volontà di dimenticare non solo gli eventi traumatici subiti, ma soprattutto le colpe assunte di fronte al resto del mondo.

La panoramica offerta da Connerton ha il grande pregio di presentare l'oblio come un fenomeno complesso, che sarebbe riduttivo descrivere come il semplice negativo del ricordo. Il contatto con la realtà e con le situazioni reali, storiche o economiche o individuali, rendono l'oblio un fenomeno parallelo a quello del ricordare, determinato dall'azione di diversi agenti che, come influiscono su ciò che si consegna alla memoria, così intervengono su ciò che va rimosso. Tali agenti possono essere il potere politico, lo stato, il mercato, il singolo individuo. L'articolo pubblicato nella rivista *Memory Studies* fa parte di una riflessione più complessiva sull'oblio che Connerton ha portato avanti nell'opera successiva¹⁷⁰, dedicata all'oblio nella società contemporanea, in cui ne individua temporalità e topografie. La tesi di Connerton è che la vita moderna sia organizzata in diverse

¹⁷⁰ Paul Connerton, *Come la modernità dimentica*, Torino, Einaudi, 2010

temporalità istituzionalizzate (il tempo lavorativo, del consumo, quello della carriera lavorativa, quello della produzione di informazione e dei mezzi di comunicazione); ognuna di queste è strettamente legata a delle dimensioni spaziali che ne sono parte integrante e comporta una forma di oblio culturale.

Da un punto di vista diverso, quello dell'etnologo, anche Marc Augé¹⁷¹ si è occupato di memoria e oblio, riconoscendo tra i due lo stesso rapporto che intercorre tra la vita e la morte, l'una fa parte del funzionamento dell'altra. Per Augé nell'oblio non si perde la memoria quanto il ricordo, cioè l'impressione di ciò che resta. In questo senso si dimentica non la memoria in toto, ma la rielaborazione di un fatto, l'impressione che se ne è ricavata. E in questa distinzione tra oblio, memoria e ricordi Augé paragona il funzionamento della mente a un'opera da giardiniere: i ricordi sono come le piante, alcune andranno potate e sfrondate per lasciare lo spazio a altre di fiorire e svilupparsi, e una volta che la pianta fiorisce e compie la sua trasformazione, il fiore rappresenta l'oblio della sua origine, il seme.

Nei suoi studi sui riti Augé individua tre forme dell'oblio che rappresentano i modi di vivere il tempo tra la memoria del passato, l'attesa del futuro e il presente. La prima forma è il ritorno, si tratta della volontà di dimenticare il passato più prossimo e ristabilire un contatto con il passato più antico e remoto. Nel rito il ritorno si esprime attraverso la possessione, chi è posseduto dallo spirito di un altro perde coscienza di sé. Il posseduto dimentica il momento della possessione quando lo spirito lo abbandona e può ritornare cosciente. La seconda forma è la sospensione, che punta a vivere in un tempo presente immobile, dimenticando passato e futuro. Lo stato di sospensione nel rito si traduce in un'un'inversione, di ruoli sociali o sessuali, per un periodo idealizzato (ad esempio la donna assume il ruolo dell'uomo, il suddito quello del re). In questo rito l'oblio agisce come forza isolante rispetto a quello che si era e a quello che si diventerà. Infine la terza forma è quella del cominciamento o ri-cominciamento, che vive il presente come trampolino verso il futuro, dimenticando il passato. La figura rituale corrispondente è l'iniziazione, per cui ciò che si dimentica è quello che si era prima del rito e quello che si sarà nella nuova forma futura.

Augé osserva come l'oblio, nelle sue forme, si eserciti sempre a partire dal presente: il ritorno al presente dal passato remoto della prima figura, la sospensione nel tempo attuale nella seconda, infine il presente come punto di partenza per la proiezione nel futuro nella terza. L'attuale per Augé è l'unico tempo in cui l'oblio si manifesta, poiché il passato è rimosso e il futuro non è ancora, solo delineato. Rimangono due precisazioni da fare sulla sua classificazione. Primo. Le figure corrispondenti alle forme di oblio hanno una dimensione individuale e una sociale che non sempre coincidono: possessione, iniziazione e inversione portano la prova individuale in un contesto sociale dove la percezione del tempo per l'individuo e per la collettività sono diverse, così come i significati attribuiti ai riti. Nella possessione, la comunità conserva memoria dell'episodio, la persona posseduta invece deve dimenticare l'accaduto; l'inversione è vissuta dall'individuo fuori

¹⁷¹ Marc Augé, *Le forme dell'oblio*, Milano, Il Saggiatore, 2000

dal tempo, ma il rito si presenta come la reazione a una condizione drammatica per la comunità; infine il rito di iniziazione è vissuto come momento unico dall'iniziato, ma poi con i suoi compagni assisterà all'iniziazione di altri e, da spettatore, il rito assumerà un carattere più ripetitivo e ricorrente. La partecipazione al rito presenta delle differenze tra chi lo esegue e chi vi assiste, ma implica sempre una situazione collettiva e un sentimento contagioso, quindi anche l'oblio, che si apre sul presente o sul passato o verso il futuro, coinvolge l'individuo e da lui anche la collettività.

Per Augé il rapporto con il tempo e la sua percezione sono sempre vissuti al singolare e declinati al plurale, questo significa che a ricordare come a dimenticare si è sempre parte di una comunità sociale e memoriale. La seconda osservazione approfondisce la prima e riguarda il concetto di identità individuale. La divisione tra individuo e società si relativizza all'interno del rito, nel contesto rituale delle figure dell'oblio appare ancora più evidente come la memoria (o la dimenticanza) e l'identità si costruiscano attraverso il rapporto con gli altri: la possessione avviene attraverso il riconoscimento di un'identità aggiuntiva al posseduto da parte della collettività; l'inversione si basa sull'identificazione (e quindi il rovesciamento) di un'identità sessuale o sociale del singolo protagonista; infine lo scopo stesso dell'iniziazione consiste nel conferire, attraverso il rito, uno status identitario nuovo ai soggetti iniziati.

Questi due studiosi possono apparire divergenti nei loro punti di partenza, se Connerton indaga soprattutto la contemporaneità, Augé si basa su suoi studi di popolazioni africane e americane, apparentemente così lontane dall'uomo moderno occidentale. Ho scelto di descrivere l'oblio attraverso le osservazioni di questi due studiosi perché entrambi mostrano come non si possa considerare l'oblio semplicemente in qualità di memoria al negativo. L'oblio fa parte della nostra identità, perché si è evoluto insieme alla nostra cultura, tanto quanto il valore che siamo abituati a conferire alla memoria. Entrambi diventano elementi necessari alla costruzione di un'identità storica collettiva e alla percezione della propria storia individuale. Così gli studi di Connerton e Augé mostrano non solo come l'oblio sia diventato un elemento costitutivo della modernità, ma anche come abbia assunto forme diverse, risultato dei cambiamenti storici del '900 e delle nuove pratiche sociali, consumistiche e comunicative contemporanee. Vorrei concludere questa parte con una riflessione che ci conduce all'argomento del prossimo capitolo dedicato all'oblio come forza negativa di fronte alla memoria storica.

Yosef Hayim Yerushalmi¹⁷², in occasione di un convegno a New York sul tema "gli usi dell'oblio", propone un intervento sul valore del dimenticare e del troppo ricordare. Siamo tutti abituati a considerare la dimenticanza come una patologia: mentre la nostra maggiore preoccupazione consiste in esercitare e implementare le facoltà mnemoniche, a livello collettivo già Nietzsche nel 1874 aveva annunciato la crisi dello storicismo, arrivando ad affermare che non è possibile vivere, sia come individui che come popolo, senza oblio. È invece importante saper discernere quando è

¹⁷² Yosef Hayim Yerushalmi, Nicole Loraux, Hans Mommsen, Jean-Claude Milner, Gianni Vattimo, *Usi dell'oblio*, Parma, Pratiche, 1990

necessario sentire in modo storico, quindi ricordare, e quando sentire in modo non-storico, cioè dimenticare, entrambi sono ugualmente necessari alla salute di una singola persona quanto di un'intera società. Il giusto sta nel mezzo, tra memoria e oblio. Yerushalmi si interroga allora su cosa dovremmo a ogni costo ricordare e cosa invece dimenticare, forse non si arriverà mai a una risposta netta e precisa. Riguardo alla mente abbiamo visto come la dimenticanza sia inevitabile per il suo funzionamento, ma è a livello collettivo che sorgono tali interrogativi e, sostiene Yerushalmi, la nozione di oblio collettivo risulta tanto problematica quanto quella di memoria collettiva. Possiamo affermare che una società ricordi quando un certo passato è accettato come dotato di senso e trasmesso alla nuova generazione, invece una società dimentica quando avviene una rottura nel processo di trasmissione, una generazione si rifiuta di trasmettere quel passato alla successiva. L'oblio collettivo avviene quando le comunità memoriali non trasmettono il passato ai posteri e ciò può avvenire in modo passivo, per indifferenza e indolenza, oppure intenzionalmente, o come effetto di fatti storici gravi. Solo quando il passato diventa tradizione allora può sopravvivere. L'avvento della storiografia moderna richiede una separazione dello storico e della sua attività dalla pratica memoriale del suo gruppo di appartenenza.

Per la storiografia ogni fatto e dettaglio possono essere degni di indagine e conservazione storica, ma questo non è il campo della memoria (non quello dell'oblio). La storiografia non può fungere da sostituto della memoria collettiva, ma, mentre l'imperativo morale storico rimane intatto, per Yerushalmi la società contemporanea sembra affetta da un declino della memoria collettiva e da una minore consapevolezza del proprio passato, forse per le stesse caratteristiche evidenziate da Connerton nelle forme di temporalità e oblio della contemporaneità. Yerushalmi sposta la questione dell'oblio su un piano di cui ci occuperemo nella prossima parte parlando di negazionismo e revisionismo. Tra gli usi dell'oblio egli vede anche il rischio di una distorsione delle testimonianze storiche di una memoria collettiva così condivisa come l'Olocausto, a favore di un passato mitico basato sulla revisione dei documenti e la messa in discussione dell'evidenza storica. Partito dalle affermazioni di Nietzsche sulla necessità di dimenticare, Yerushalmi conclude che, di fronte all'uso dell'oblio al servizio del silente revisionismo storico, meglio decidere di ricordare troppo e che niente venga perduto, per offrire un quadro completo di tutte le interpretazioni possibili.

Chissà se tale scelta sia realmente possibile nello sviluppo storico e culturale della società occidentale.

4.3 Amnesia culturale, negazionismo e revisionismo

Memoria e oblio sono due facce dello stesso meccanismo. Sul piano pubblico abbiamo visto come la memoria possa facilmente diventare strumento nelle mani del potere e, attraverso le istituzioni dedicate, veicolo di trasmissione per una determinata interpretazione del passato e di un sistema di valori, che omette o nega altre memorie o interpretazioni alternative di quello stesso passato. Se è vero che la memoria della sfera pubblica possa essere "colonizzata" dagli interessi dei gruppi dominanti, anche l'oblio può servire in questo senso. Paolo Jedlowski¹⁷³ scrive, infatti, che nessuna memoria è concepibile senza l'altra faccia della sua dinamica. L'oblio può essere prodotto dalla natura stessa della mente umana, in quanto le sue capacità di percezione e immagazzinamento sono limitate, oppure a causa della deperibilità dei supporti materiali che conservano l'eredità del passato, ma l'oblio può essere generato anche intenzionalmente nell'ambito della memoria pubblica.

La censura manifesta e dichiarata è un fenomeno ormai raro nelle moderne società democratiche, ma esistono forme più sottili di censura silente che, se operano nel sistema dei mezzi di comunicazione di massa, riescono a veicolare con estrema facilità una certa versione del passato e generare un oblio intenzionale. La dimenticanza volutamente prodotta agisce sulla sfera pubblica, spazio reale o metaforico, che presenta due funzioni in relazione alla memoria: è il luogo di confronto delle diverse memorie collettive presenti all'interno della società dove, nonostante il prevalere di un gruppo memoriale sugli altri, rimane la possibilità di un confronto tra rappresentazioni differenti del passato; la sfera della memoria pubblica inoltre mostra i criteri di plausibilità e credibilità all'interno dei quali le diverse memorie collettive dei gruppi devono collocarsi per essere presenti nella società. In questa dimensione agisce anche l'oblio pubblicamente prodotto, ciò che la memoria pubblica non comprende diventa irrilevante e quindi si perde. Grazie anche all'azione dei media le questioni che non si allineano all'immagine pubblica di un popolo o di un paese (ad esempio crimini compiuti) scompaiono dalla sfera pubblica. Come vedremo nella seconda parte della ricerca, questo descrive bene il caso della Serbia e la rimozione dalla sfera pubblica di un'assunzione di responsabilità nelle guerre jugoslave.

Esistono delle forme di oblio attive e passive. La forma attiva è condotta come attività sociale e istituzionale, mira a definire come e cosa dimenticare e, a livello storico, può condurre a una falsificazione sistematica, a una versione del passato discordante da quella delle vittime. Anna Lisa Tota¹⁷⁴, confrontando i due casi italiani delle stragi alla stazione di Bologna (1980) e sul treno

¹⁷³ Paolo Jedlowski, *Media e memoria. Costruzione sociale del passato e mezzi di comunicazione di massa*, in Marita Rampazi, Anna Lisa Tota (a cura di), *Il linguaggio del passato. Memoria collettiva, mass media e discorso pubblico*, Roma, Carocci editore, 2005

¹⁷⁴ Anna Lisa Tota, *L'oblio imperfetto. La dislocazione della memoria della strage sul treno 904 (23 dicembre 1984)*, in Marita Rampazi, Anna Lisa Tota (a cura di), *Il linguaggio del passato. Memoria collettiva, mass media e discorso pubblico*, Roma, Carocci editore, 2005

rapido Napoli-Milano (1984), sostiene che per analizzare l'oblio come risultato di un'azione culturale occorre concepire la dimenticanza in modo processuale, l'esito complesso di un intreccio tra fattori istituzionali e scelte individuali, quotidiane, che hanno portato all'esclusione dalla sfera pubblica di un pezzo di passato. Per comprendere come funziona l'oblio sociale è importante considerare le circostanze, anche minime ma ripetute, e le modalità del discorso pubblico che forniscono le basi dell'oblio.

I modi di produzione dell'oblio sono molteplici e a diversi gradi di intensità: le memorie dislocate, di cui abbiamo parlato nel capitolo dedicato alle pratiche commemorative, ne sono un esempio. L'amnesia culturale invece rappresenta un caso limite. Si tratta di una situazione tanto rara quanto radicale, potremmo definirla un oblio perfetto e completo, un contesto sociale in cui non vi sia alcuna forma culturale che tenga vivo il ricordo di un fatto passato. L'amnesia culturale non permette alcuna forma di iscrizione di quell'evento nello spazio pubblico, impedisce lo sviluppo di una narrazione di quel passato, di conseguenza il ricordo non esiste. Si tratta della forma più riuscita di oblio istituzionale, la più efficace, in quanto con il susseguirsi delle generazioni, senza forme di rappresentazione di un certo passato, se ne impedisce la sedimentazione in forme di memoria sociale o culturale. L'amnesia culturale è un caso limite, ipotizzabile più nella teoria che osservabile nella pratica, però è un orizzonte ipotetico che permette di studiare il processo di oblio collettivo nel suo principio, inoltre richiama a una dimensione morale del ricordo per cui la contrapposizione tra memoria e oblio diventa un confronto tra giustizia e ingiustizia all'interno delle società democratiche. Se l'oblio collettivo può essere una forma rara, le nostre società sono piene di forme silenziose di memorie senza dimora e riconoscimento pubblico. A contrastare la minaccia di un'assenza totale di ricordo ci sono gruppi di pressione o minoranze memoriali (ad esempio associazioni delle vittime) che resistono contro forme di ridimensionamento o negazione del passato; ad esempio nella Bosnia post-bellica è possibile osservare l'azione costante delle associazioni in memoria delle vittime che tengono vivo il ricordo e continuano nella ricerca incessante dei corpi assenti e negati.

Legato alla dimensione morale della memoria è anche il dibattito intorno a negazionismo e revisionismo, due concetti che riguardano il lavoro dello storico, ma che ho deciso di inserire in un'analisi sulla memoria, vedendo come fine ultimo della rivalutazione del passato storico la consegna all'oblio di una determinata versione dei fatti.

I fenomeni di negazionismo e revisionismo più studiati riguardano l'Olocausto, ma le riflessioni emerse su questo fatto storico globale sono diventate la base per lo studio di altre situazioni di conflitto meno conosciute e riletture del passato storico che passano maggiormente in sordina e in cui è possibile osservare ciò che nei decenni è accaduto con lo sterminio nazista. Questa ricerca tratta nello specifico il conflitto nell'ex-Jugoslavia, non sono passati molti decenni dalla fine delle guerre nei Balcani, ma ciò che è accaduto con l'Olocausto durante la seconda guerra mondiale, e gli studi successivi non solo storici ma anche sociologici, hanno reso più consapevoli e attenti

studiosi e osservatori. Ciò che è avvenuto in Europa negli anni '90 forse non era poi così nuovo, forse si avevano già gli strumenti per riconoscere le ideologie e i meccanismi socio-politici che hanno portato ai conflitti nella regione. Ho trovato conferma nelle parole di Franco Ferrarotti, nel suo libro *La tentazione dell'oblio* (la prima edizione è del 1993, proprio nei primi anni della guerra balcanica): «Di fatto, oggi (1992) ciò che avviene nella ex-Jugoslavia, la lotta fratricida (ma c'è guerra che non sia fratricida?) fra serbi, croati e musulmani presenta caratteristiche analoghe allo sterminio tentato dai nazisti. Le campagne per la "pulizia etnica", che già nel termine evocano fantasmi nazistici, hanno riportato ai nostri occhi increduli i campi di concentramento, uomini e donne smagriti, dagli occhi infossati e dai corpi piagati dietro il filo spinato, — tutto uno spettacolo già visto che sa di Buchenwald e Auschwitz e ricopre tutta l'umanità di vergogna»¹⁷⁵. La vicenda dell'Olocausto diventa un riferimento importante non solo per la conoscenza di fasi storiche, cause, conseguenze, ma anche per la dimensione memoriale che questo evento ha assunto e la rilettura che se ne è fatta nel tempo per la trasmissione alle nuove generazioni di un imperativo morale del ricordo. Non solo cosa ricordare, ma come ricordarlo. Negazionismo e revisionismo sono due concetti dell'analisi storica, ma il fine ultimo di una messa in discussione dell'interpretazione storiografica rimane la memoria, oppure l'oblio.

Per negazionismo si intende quell'insieme di affermazioni con cui, attraverso l'uso di un revisionismo antistorico, alcuni fatti della storia contemporanea non solo sono reinterpretati, ma ne viene addirittura negata l'esistenza, in modo specifico fatti legati a fascismo e nazismo. L'aspetto interessante e subdolo di negazionismo e revisionismo, consiste nel fatto che i seguaci di tali posizioni non giungono a negare l'esistenza della Shoah (sarebbe difficile, impossibile, da sostenere), ma negano la sistematicità dello sterminio e procedono a un revisionismo delle responsabilità del Terzo Reich nell'eliminazione in massa. Lo sterminio è fatto rientrare in una dinamica bellica, non nei piani e negli obiettivi della macchina hitleriana, quindi non è possibile dimostrare che vi fosse un'eliminazione pianificata e organizzata in tutta Europa. Da questo punto di vista i negazionisti negano l'esistenza delle camere a gas e rifiutano qualsiasi documento o testimonianza che attesti lo sterminio programmato, punto da cui ripartire, secondo loro, per riscrivere la storia. Allo stesso tempo i negazionisti chiedono a chi sostiene l'esistenza della Shoah prove irrefutabili che loro possano vagliare e giudicare, assumendo così il ruolo di storici revisionisti, liberatori dalla menzogna della storia largamente conosciuta, viziata dall'esigenza di creare le condizioni storiche e morali per la nascita e lo sviluppo dello Stato di Israele.

Dal lavoro presente dello storico, il negazionista con le proprie teorie si proietta al futuro della memoria, cioè sull'immagine del Terzo Reich. Come scrive Claudio Vercelli¹⁷⁶, infatti, il negazionismo deve essere inteso sul piano metodologico, come un attacco al lavoro dello storico, e sul piano ideologico (che io definirei anche memoriale) come tentativo di restituire un'immagine

¹⁷⁵ Franco Ferrarotti, *La tentazione dell'oblio. Razzismo, antisemitismo e neonazismo*, Roma-Bari, Editori Laterza, 2001, p. 101

¹⁷⁶ Claudio Vercelli, *Il negazionismo. Storia di una menzogna*, Roma-Bari, Editori Laterza, 2013

del nazismo e del Terzo Reich legittimabile proprio perché privata degli aspetti più brutali e inaccettabili; in questo il negazionismo vuole reinterpretare la storia per darle un significato nuovo. Della Shoah i negazionisti mettono in discussione la natura tecnologica (cioè le camere a gas e i forni crematori), il numero di morti (sei milioni), e la progettualità dello sterminio. Spiegano invece le morti per mano del nazismo come prigionieri, rinchiusi in campi di concentramento non di sterminio, uccisi principalmente da malattie e inedia; gli ebrei erano riconosciuti come comunità ostile e furono trattati come nemici in guerra, il loro imprigionamento fu il risultato dell'evoluzione del quadro bellico, ma i morti furono al massimo due o tre milioni, infine riguardo alla "soluzione finale" non ci sarebbe stata una politica nazionalsocialista di sterminio, ma solo il progetto di una deportazione della popolazione ebraica fuori dai confini del Reich. Ne consegue quindi che, secondo negazionisti e revisionisti, i resoconti e i documenti (compresi fotografie, memorie scritte, documenti ufficiali del regime) sulla Shoah sarebbero dei falsi creati appositamente dagli Alleati contro la Germania e poi riutilizzati dagli ebrei in favore della creazione di un proprio stato nelle terre palestinesi, le testimonianze dei sopravvissuti sono inattendibili così come confessioni e dichiarazioni di ex-nazisti perché estorte con la violenza.

A pochi anni dalla fine del conflitto nei territori ex-jugoslavi è ancora acceso il dibattito su alcuni fatti di quella guerra, come il riconoscimento del genocidio di Srebrenica e dei territori limitrofi, la responsabilità dell'assedio di Vukovar o della pulizia etnica dell'operazione "Tempesta" in Croazia. Togliendo dalle teorie negazioniste e revisioniste i riferimenti specifici alla seconda guerra mondiale, sembra di ritrovare alcuni aspetti in comune con le controversie intorno a questi conflitti più recenti, che sono sottoposti a diverse interpretazioni a seconda della componente nazionale che li riporta.

La negazione della Shoah è cominciata prima del suo riconoscimento storico, per mano dello stesso Reich che ha cominciato a cancellare tracce fisiche e documentarie in corso d'opera, una forma di negazione che ha fatto scuola. Poco dopo la strage dell'11 luglio 1995 nella zona di Srebrenica, le fosse comuni principali furono riaperte (dal satellite si vedeva il cambiamento di colore della terra in quella zona) e i resti furono dispersi in fosse comuni minori, più difficili da individuare, infatti, tuttora rimangono numerosi i dispersi e non tutte le fosse sono state trovate. Come scrive Vercelli riguardo al nazionalsocialismo, la negazione del crimine è connaturato in questa politica in quanto impresa in sé criminale. La negazione del crimine è cominciata in seno al regime stesso con l'adozione di un linguaggio specifico di copertura, allusivo e metaforico, la distruzione della documentazione burocratica e d'archivio e la disintegrazione dei corpi e delle identità delle vittime. Cancellando le tracce di un'esistenza precedente ed eliminando i corpi si voleva negare una memoria ai morti, alle ceneri dei corpi corrispondeva l'oblio delle loro identità.

Concludo con una riflessione di Pierre Vidal-Naquet¹⁷⁷ che ho trovato molto interessante riguardo al rapporto tra negazionismo, revisionismo storico e memoria. Una delle sue opere si intitola *Gli*

¹⁷⁷ Pierre Vidal-Naquet, *Gli assassini della memoria. Saggi sul revisionismo e la Shoah*, Roma, Viella, 2008

assassini della memoria, espressione che, non a caso, lo storico prende da Yerushalmi e da quel convegno sugli usi dell'oblio di cui ho già parlato. Chi sono gli assassini della memoria? Non della storia, come ci si potrebbe aspettare da uno storico. Negando un passato, non è possibile uccidere la storia se esistono le evidenze documentarie che un fatto è realmente accaduto e come è avvenuto, ma nel racconto di quel fatto è possibile ucciderne la memoria. Nel capitolo omonimo Vidal-Naquet sostiene che negare un fatto come la Shoah non è solo un oltraggio alla disciplina dello storico, che ha gli strumenti per smontare tutte queste teorie, ma è soprattutto un attentato alla memoria collettiva e individuale, perché la Shoah appartiene alla memoria di ciascuno anche di chi non l'ha vissuta direttamente. Il tentativo ben organizzato di coprire un crimine può diventare un documento al servizio degli storici, il pericolo più grave del revisionismo invece è il tentativo di consegnare all'oblio gli aspetti più aberranti di quel crimine. Questo riguarda uno degli aspetti che maggiormente distinguono la storia dalla memoria, il suo potere non solo di conservare, ma di ricreare e ricostruire, in tale dinamica occorre un confronto con l'oblio.

La memoria ha il potere di ri-presentificare il passato, renderlo attuale, ma in questa operazione seleziona e qualcosa tralascia; ecco che ogni ricostruzione memoriale porta in sé il rischio della dimenticanza, la tentazione all'oblio, che nella dimensione collettiva significa come un popolo guarda a se stesso, che immagine consegna alle generazioni future, e come viene considerato nella storia globale. «L'oblio è l'ultimo rifugio di coloro che preferiscono seppellire tutto, che non hanno il coraggio di guardare negli occhi il proprio passato, che sperano di cancellarlo come un brutto sogno: *amnistia sommaria collettiva attraverso l'amnesia di massa*»¹⁷⁸.

¹⁷⁸ Franco Ferrarotti, *op. cit.*, p. 9

5. La nostalgia

Introduzione al capitolo

Che cos'è la nostalgia? Scoperta in ambito medico, era la malattia di chi soffriva la lontananza da casa, oggi è diventata un'etichetta commerciale. In questo capitolo affronto il tema della nostalgia da diversi punti di vista. Il pensiero di Svetlana Boym è una guida nella ricostruzione dell'evoluzione storica di questo sentimento e nella sua articolazione interna. La nostalgia è uno stato d'animo che nelle diverse epoche ha perso il significato del rimpianto per la casa lontana e ha assunto i caratteri di un fenomeno complesso. Ho voluto analizzare la nostalgia sotto diversi aspetti che si intrecciano ai cambiamenti contemporanei: il ricordo nostalgico come arma del potere politico, e il suo rapporto con il mercato e il mondo dei media. L'articolazione e gli sviluppi del sentimento nostalgico analizzati in queste pagine servono ad anticipare alcuni temi che poi torneranno nel capitolo dedicato al cinema di Belgrado. Alcuni registi ex-jugoslavi, in particolare serbi, hanno reinterpretato la figura del presidente Tito e il periodo jugoslavo nei loro film come atto di protesta contro la cancellazione di una memoria comune jugoslava, ad opera dei regimi nazionalisti degli anni '90, e l'imposizione di nuove memorie distinte su base etnica. Per la trattazione dei risultati cinematografici post-jugoslavi del sentimento nostalgico è particolarmente interessante la descrizione fatta da Boym della nostalgia riflessiva. Riprenderò questo concetto nel capitolo dedicato a Belgrado, considerando la nostalgia riflessiva un atto creativo, ironico e anche struggente, di resistenza politica e memoriale nel presente.

5.1 Storia e caratterizzazione di un sentimento

La nostalgia è un sentimento complesso, che si nutre del suo rapporto con il passato, spesso trasfigurandolo in funzione del presente e della forte carica emotiva con cui avviene il ricordo. Svetlana Boym¹⁷⁹ è una degli studiosi più importanti dei Nostalgia Studies, in particolare si è occupata di definire, esteticamente e culturalmente, questo sentimento legato alla memoria proprio alla fine del XX secolo, dopo la caduta del muro di Berlino e la fine dell'impero sovietico. Già l'etimologia della parola contiene tutto il suo potente significato: nostalgia deriva dal greco *nostos*, il viaggio, il ritorno a casa, e *algia* da *algos*, dolore, tristezza. Nella lingua inglese la parola nostalgia è tradotta anche *homesickness*, che rende perfettamente il significato di un sentimento di dolore, triste e malinconico, per il desiderio di tornare a casa.

Boym precisa che pur derivando dal greco, il termine non è stato coniato nell'antica Grecia, ma da un medico svizzero nel 1688 per indicare la malattia di chi soffriva dal desiderio di tornare in patria. Molto meno romanticamente il termine quindi è nato in ambito medico, e poi entrato nell'uso comune anche di altri campi come la letteratura e la politica. La nostalgia era considerata una vera

¹⁷⁹ Svetlana Boym, *The future of nostalgia*, New York, Basic Books, 2001, Kindle e-book

e propria malattia che provocava sintomi fisici e psichici quali emicrania, vertigini, affanno, sogni turbolenti e soprattutto rappresentazioni distorte della realtà. I pazienti più colpiti da questa malattia erano i soldati e i marinai, per cui il desiderio di tornare in patria diventava una vera e propria ossessione. La malinconia cronica dei nostalgici dimostrava un grande attaccamento alla patria, ma allo stesso tempo era vista come segno di pigrizia e indolenza dei giovani che preferivano rimanere a casa invece che andare a combattere. Alla fine del XVIII secolo i medici arrivarono alla conclusione che non si trattasse di una malattia legata allo spazio, per cui il ritorno a casa potesse essere la soluzione, ma legata anche al tempo, fino a diventare nel XIX secolo la malattia dell'epoca moderna. La nostalgia era diventata qualcosa di diverso dal dolore per l'allontanamento dalla madrepatria, aveva a che fare con un nuovo senso del tempo, nato dall'idea di progresso portato dalla rivoluzione industriale. Il nostos come ritorno a casa non era più soltanto una questione individuale, ma riguardava un mancato riconoscimento in un sistema di valori scomparso. Come precisa Boym, la nostalgia moderna implica un senso di lutto innescato dall'impossibilità del ritorno mitico e dalla perdita di un mondo fatto di valori familiari.

L'idea di tempo ereditata dalla rivoluzione industriale e diffusa nel XIX secolo era rappresentata dal linguaggio impersonale dei numeri, un tempo-denaro oggettivo determinato dalla logica del capitalismo. Per la prima volta nella storia umana, con il progresso venivano schiacciati in un'unica dimensione il tempo dell'esperienza e quello dell'aspettativa, per cui non era importante una riflessione sul passato, ma uno sguardo sempre rivolto al miglioramento futuro. Il progresso divenne la forma di rappresentazione globale applicata a tutto, all'individuo come alla nazione, al tempo come allo spazio; in questo contesto la nostalgia divenne il rimpianto per il tempo dell'esperienza, il ricordo di una realtà locale di fronte all'imperante omogenea cultura globale. A partire dal XVIII secolo la nostalgia divenne anche un sentimento diffuso tra poeti e artisti, sintomo di sensibilità e di un nuovo sentimento patriottico, celebrato dal Romanticismo per il quale il desiderio di un ritorno a casa divenne il cuore di un nuovo nazionalismo romantico. Il viaggiatore dei grand tour ricercava nelle rovine europee il riflesso di un paesaggio interiore personale, e proprio le rovine diventavano lo specchio dell'irripetibilità e dell'irreversibilità del tempo di questa nostalgia romantica che si nutriva della distanza tra il presente del nostalgico e il passato dell'oggetto desiderato.

Dalla metà del XIX secolo la nostalgia entrò nel vocabolario della politica, così la terra sognata diventò la costruzione della nazione, attraverso le tradizioni e i canti popolari, il richiamo a un tempo passato che poteva essere vivificato: ecco che il nostos della nazione si presentò come un viaggio di ritorno alle origini attraverso un percorso di sofferenza verso la gloria presente. La nascita e l'affermazione dello stato come Nazione, infatti, implicò un contratto sociale basato anche sul legame emozionale, per cui l'appartenenza a un passato comune divenne un elemento di condivisione tra il popolo. Proprio da questo periodo la nostalgia cominciò a essere istituzionalizzata in musei nazionali e locali, il passato condiviso era messo a disposizione del

pubblico per essere conosciuto e, per la prima volta, nell'800, si cominciò a restaurare i monumenti per riportarli alle sembianze originali. La nostalgia divenne così parte dello spazio pubblico: l'inafferrabile sentimento, che prima era uno stato individuale e privato, ora invece era organizzato e destinato alla conservazione, alla classificazione negli schedari e nei depositi di musei, biblioteche e archivi. La nostalgia come emozione storica, contemporanea alla nascita di una cultura di massa, divenne un patrimonio conoscibile e assunse uno spazio pubblico nei segni commemorativi della nazione. La cultura da salotto si trasformò in una celebrazione rituale e collettiva dei tempi perduti, delle giovinezze e delle occasioni andate. Modernizzazione e industrializzazione modificarono irreparabilmente e in poco tempo non solo il paesaggio, ma anche ritmi e stili di vita, mentre un passato di tradizione e localismi diventava sempre più distante e oggetto di un desiderio. Come sottolinea Boym riprendendo la riflessione di Nora, infatti, i lieux de mémoire sono creati, e assumono maggiore valore, dove i reali milieux de mémoire, luoghi del ricordo, si cancellano o sbiadiscono lentamente con il passare del tempo. Il rituale commemorativo nostalgico interviene così per colmare l'irreversibilità del tempo, ma si tratta di un circuito senza soluzione: quanto maggiore è la perdita e la distanza nel tempo, tanto più quello stesso passato sarà soggetto a un'idealizzazione e a una visione nostalgica. Dopo aver individuato l'origine e lo sviluppo di questo sentimento occorre una precisazione anche geografica: la nostalgia era considerata una "malattia" tipicamente europea. La giovane popolazione americana del XIX secolo era portatrice di uno spirito nuovo, che viveva nel presente e non aveva abbastanza passato da rimpiangere. Questo atteggiamento ha permesso alla società americana di farsi portatrice del progresso e di diffondere un caratteristico *American way of life*, che trascese storia e memoria, diffuso attraverso quella cultura popolare di massa che ancora oggi fa della memoria un ingranaggio del capitalismo consumista.

Il veloce progresso a partire dal XVIII secolo ha suscitato una spontanea opposizione tra la conservazione della tradizione e la rivoluzione moderna, ma secondo Boym tale contrasto è assolutamente ingannevole. Appare più pertinente fare una distinzione non tra lo spirito tradizionale e quello moderno, quanto tra modernità e modernizzazione, che accompagna la fine del XIX secolo e l'ingresso nel XX. La modernizzazione è la nuova realtà di progresso portata dall'industrializzazione e dalle scoperte tecnologiche, la modernità è un progetto critico, conseguenza di progresso e modernizzazione. La modernità ambivalente e critica alle soglie del XX secolo impegnò scrittori, poeti, artisti e scienziati in un dibattito, che Boym definisce l'ultimo esempio di confronto tra intellettuali per raggiungere una comprensione esauriente della condizione umana nella modernità e una nuova concezione del tempo. Non solo arte e letteratura si alimentarono di tale dibattito, ne fu coinvolta anche la sociologia che all'epoca si basava sulla distinzione tra comunità tradizionale e società moderna, con una forte tendenza a idealizzare il modello di vita fornito dalle comunità tradizionali, di fronte alla condizione opprimente della vita urbana. Anche la sociologia si trovò impegnata nella comprensione degli effetti della

modernizzazione, denunciando soprattutto il rischio di una burocratizzazione dei rapporti umani in nome della maggiore efficienza richiesta dal sistema capitalistico.

Nel XX secolo il sentimento nostalgico si legò alle vicende delle due guerre mondiali, anche se con le distruzioni di massa dopo la seconda fu difficile idealizzare un passato che aveva portato a due conflitti di tale portata. Nel secondo dopoguerra fu in campo artistico che avvenne una rivalutazione del sentimento retrospettivo e della cultura popolare attraverso la corrente del postmodernismo. Furono i movimenti a-moderni o off-modernisti che, dalla loro posizione "in disparte", continuarono una riflessione sul lascito della modernità e su un approccio affettivo e sentimentale al tempo. Molti artisti erano anche esuli, lontani senza speranza di ritorno imminente in patria, per loro la condizione *off* non era solo una scelta artistica, ma uno stile di vita e una visione che portavano nel paese di accoglienza.

Alla fine del '900 con la caduta della cortina di ferro e lo smembramento dell'Unione Sovietica e degli ultimi paesi di area socialista, la nostalgia assunse una nuova sfumatura politica, con la volontà di riaffermare e far sopravvivere un'identità che la diffusione della cultura occidentale e capitalista rischiava di cancellare in una globalizzazione omogenea. Conclude Svetlana Boym nella sua riflessione storica: se all'inizio del '900 le avanguardie del nuovo secolo rifiutavano un recupero nostalgico del passato, alla fine dello stesso secolo è ancora la nostalgia a offrire uno spunto di riflessione sulla cultura del ricordo a cui ci ha portato la spinta modernista.

La studiosa individua due tipi di nostalgia che caratterizzano il rapporto individuale con il passato. Non si tratta soltanto di una ricostruzione del proprio racconto biografico, ma della percezione di sé e del senso di appartenenza a una comunità, reale o immaginaria, memoriale collettiva. Questa precisazione sul sentimento nostalgico ritornerà in uno dei capitoli successivi, parlando del cinema nostalgico serbo dopo la caduta della Jugoslavia. I registi che, a partire dagli anni '90, hanno reinterpretato il passato titino nel presente dei nuovi stati, hanno messo in connessione il proprio ricordo biografico di un tempo felice con i ricordi di un'intera generazione. La classificazione proposta da Boym è apparsa in un suo libro all'inizio del 2000, e trovo interessante che i fatti del '900 abbiano fatto emergere come quel sentimento di appartenenza a un popolo o a una nazione fosse molto più complesso di un semplice rimpianto per un'età di giovinezza o per una casa lontana. Il sentimento nostalgico ereditato dal XX secolo ci permette di riflettere su come il mondo delle nazioni sia irrimediabilmente cambiato, e di conseguenza anche i meccanismi di identificazione nazionale e di appartenenza a una precisa tradizione. La patria, con il suo patrimonio memoriale, è diventata un concetto molto più fluido che necessita della distanza per diventare evidente, non solo geografica o temporale, ma temporale-geografica nel caso del rimpianto per paesi che non esistono più, come la Jugoslavia.

I due tipi di nostalgia qui analizzati si distinguono soprattutto per il diverso modo di vivere tale sentimento: l'atteggiamento riflessivo si sofferma sulla perdita e la contempla, quello restauratore sugli effetti concreti cui tale sentimento può portare. La nostalgia restauratrice non si crogiola nella

malinconia del ricordo, ma punta alla ricostruzione della casa nel presente. Non si accontenta di constatare la distanza, ma ha un progetto di recupero dei segni concreti della patria perduta nel luogo e nel tempo attuali, per questo si caratterizza per un revival di miti e simboli nazionali e nazionalistici, la costruzione di monumenti e miti antimoderni della storia. Il progetto di ricostruzione non è definito nostalgico dai suoi partecipanti, ma si fa portatore di una verità storica da riaffermare. Alla base della nostalgia restauratrice ci posso essere anche tradizioni inventate da cui derivano momenti rituali, simbolici, formalizzati e il senso della perdita quale elemento di coesione tra i membri della comunità memoriale. Attraverso una retorica di continuità con il passato, la nostalgia restauratrice è spesso alla base di pratiche commemorative nazionali, create da un'autorità statale per rinforzare un senso di coesione sociale e il riconoscimento in un'identità culturale garantita. Questo tipo di nostalgia, spiega Boym, è spesso utilizzato come strumento di propaganda di un potere che veicola la memoria nazionale attraverso due forme di narrazione: il ritorno alle origini e la teoria del complotto. La visione complottista interpreta la storia come il ripetersi ciclico di una lotta per difendere la casa minacciata da un nemico immaginario e stereotipato. La nostalgia in questo meccanismo non è mai un sentimento individuale, ma un filtro di interpretazione collettivo del passato, che conduce a una visione paranoica della realtà: il rischio di tale visione è quello di dimenticare la realtà presente per sostituirla con una costruzione mitica della madrepatria totalmente illusoria, che ha come risultato una separazione tra un "noi" e un "loro" costruiti a tavolino. Il XX secolo ci ha fornito numerosi esempi di stragi e repressioni portate avanti in nome di teorie complottiste su nemici immaginari della madrepatria restaurata. Quella restauratrice quindi è una nostalgia che non si esprime attraverso il dolore per la distanza, quanto piuttosto attraverso artefatti e situazioni simboliche che ribadiscono la lotta continua per riaffermare il passato. Se per la nostalgia restauratrice il passato non è percepito in forma di durata, ma come un'immagine fissa originale da ricreare nel presente, la nostalgia riflessiva invece si sofferma sul sentimento originato dal tempo che passa. Si tratta di una riflessione sul passato nella sua durata e, senza alcun risvolto nazionale, implica la dimensione intima della memoria personale anche di fronte ai cambiamenti storici. Si alimenta della malinconia della distanza e per questo vive di un'eterna procrastinazione o impossibilità del ritorno a casa. Proprio perché nasce da una riflessione critica sul passato, la nostalgia riflessiva non ha uno spirito nazionalistico e sempre serio, ma riesce anche a essere auto-ironica e umoristica, con una frammentarietà che deriva da un racconto emotivo della propria storia personale. La riflessione nostalgica sul passato non ha come obiettivo ultimo la creazione di una patria nel presente, ma trova il suo senso nel ritorno impossibile a casa: nel viaggio infinito si aprono scenari molteplici di rappresentazione del passato, solo la creatività può fornire gli strumenti per l'elaborazione del sentimento struggente. La riflessione nostalgica non si esprime nello spazio pubblico come la nostalgia restauratrice, ma trova la sua dimensione collettiva nei ricordi dei singoli individui che condividono il medesimo rimpianto nei confronti di un passato traumatico. La nostalgia rende possibile un contatto

immaginario tra esuli e espatriati che tendono a ricordare emotivamente, unendo vicende personali alla storia collettiva, questo grazie alla condivisione di cornici culturali e memoriali collettive in cui i singoli ricordi si riconoscono senza appartenere a una memoria nazionale imposta dall'esterno. Le narrazioni delle esperienze individuali si muovono all'interno di un linguaggio culturale in cui altri possono riconoscere il proprio passato e la stessa condizione di esule. La narrazione in questo linguaggio riconoscibile e condivisibile è una forma di elaborazione di un lutto permanente che, proprio perché insanabile, apre a soluzioni creative sempre nuove, come dimostrano gli esiti artistici di una rielaborazione della scomparsa Jugoslavia.

Dopo aver cercato di definire la nostalgia come sentimento e di tracciare la sua evoluzione storica, nei prossimi capitoli vorrei soffermarmi su due aspetti che riguardano tale sviluppo. L'interpretazione politica e quella commerciale della nostalgia a mio parere rappresentano le due facce di questo sentimento nella contemporaneità e gli esiti attuali di un lungo percorso cominciato secoli fa.

5.2 Nostalgia e politica

Abbiamo visto come la nostalgia sia un sentimento che delinea il rapporto con un passato e un altrove, reali o immaginari, e che, proprio nell'immaginazione di quell'altrove, mette l'individuo a contatto con altre nostalgie, singole all'interno dei quadri di una memoria collettiva. Veicolare i sentimenti individuali in una forma di desiderio condiviso è il campo della politica che, come è accaduto nel Romanticismo, è riuscita a utilizzare la nostalgia come rimpianto di una giovinezza passata in una rivitalizzazione pubblica della nazione.

A tale riguardo Rolf Petri¹⁸⁰ descrive una pedagogia nostalgica patriottica, analizzando le potenzialità pedagogiche della nostalgia tra '800 e '900. Come è emerso anche nel percorso storico sullo studio di questo sentimento, soprattutto a partire dal XIX secolo la nostalgia passò da essere un sentimento individuale a una politica statale. La diffusione del concetto di nazione si basava sull'identificazione di uno spazio fisico e mentale di appartenenza. La pedagogia nostalgica, tra '800 e i primi del '900, basandosi sugli studi della psicologia sociale, metteva in relazione lo spazio interiore dell'*Heimat* con quello esteriore della patria. L'insegnamento mirava a unire lo sviluppo della personalità con l'esperienza diretta dello spazio e sosteneva l'importanza di tale rapporto per la posizione dell'individuo all'interno di una comunità patriottica. Tale sistema pedagogico imponeva la spiegazione del mondo esteriore dal particolare al generale, per cui tutte le cose ignote potevano essere apprese e identificate attraverso la comparazione con gli elementi vicini e familiari; per ogni alunno quindi divenne necessaria la conoscenza dello spazio in cui viveva, compreso l'insieme di precetti civici e politici. «Una simile strategia pedagogica», scrive Petri, «voleva in un certo senso rendere fisicamente sperimentabile ai giovani il connotato patriottico, etnico o nazionale, della propria esistenza attraverso l'appropriazione degli oggetti appartenenti allo spazio circostante»¹⁸¹. La comprensione del mondo dal particolare familiare al generale forniva ai ragazzi degli strumenti conoscitivi che permettevano di identificare lo spazio dietro casa come "tipico" dell'intera nazione, pertanto dallo spazio fisico e geografico si lasciava il posto a un indottrinamento anche sentimentale in cui la nostalgia giocava un ruolo importante. Tale strategia educativa si è diffusa nei manuali scolastici, soprattutto di etnografia storica e geografica, dalla metà dell'800 fino alla prima guerra mondiale. Petri porta l'esempio del Tirolo, una zona molto interessante per la sua posizione geografica e culturale divisa tra due paesi e aree di influenza. Solo per fare un esempio la parola *hoamatl* nel dialetto locale significava "podere o maso paterno", ma per metafora indicava anche la patria, dove tutti si possono sentire a casa, dove dimorano gli avi e luogo dell'anima. Nell'area di lingua tedesco-austriaca, anche dopo la prima guerra mondiale, *heimatkunde* indicava una materia scolastica che comprendeva geografia, etnografia, scienze,

¹⁸⁰ Rolf Petri (a cura di), *Nostalgia. Memoria e passaggi tra le sponde dell'Adriatico*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2010

¹⁸¹ Ivi, p. 29

lingua, storia, poesia e arte. In base a tale disciplina, e al suo maggiore teorico Eduard Spranger (attivo anche dopo il 1945), l'identità del singolo individuo era predeterminata dal luogo di nascita e connaturata, e non era concepita alcuna rottura, neanche spirituale, con tale predeterminazione se non in caso di tradimento o sradicamento involontario. L'esempio della pedagogia tedesca e austriaca, tra XIX e XX secolo, mi sembra un interessante spunto di riflessione sul legame tra nostalgia e identità che unisce la dimensione spaziale a quella temporale. Come abbiamo visto per il recupero della storia e con la pratica commemorativa, anche la nostalgia è un risvolto della memoria che, per la sua potenza, può essere veicolato e manipolato dal potere.

In tempi più vicini a noi è possibile osservare un nuovo sviluppo del rapporto tra nostalgia e politica, in particolare in quei paesi che hanno vissuto una parte del '900 sotto il controllo dell'impero sovietico e che, al finire del secolo, si sono trovati non solo indipendenti, ma costretti a confrontarsi con un sistema democratico occidentale e capitalista. Svetlana Boym è stata una grande osservatrice dei cambiamenti sociali in quelle aree, soprattutto in Russia e accolgo la sua definizione: «Nostalgia works as a double-edged sword: it seems to be an emotional antidote to politics, and thus remains the best political tool»¹⁸². L'autrice fa riferimento a un processo di cambiamento dopo la fine dell'Unione Sovietica e alla conseguente diffusione nel paese di un atteggiamento de-ideologizzato, non più sovversivo contro il potere totalitario, ma presente come tendenza estetica dominante. A dieci anni dalla caduta del comunismo (il libro di Boym è del 2001), la grande trasformazione sociale nell'ex-URSS, avvenuta grazie anche all'apertura degli archivi e alla pubblicazione di documenti, non ha prodotto alcun cambiamento istituzionale. Non è stato fatto alcun processo ai membri del Partito Comunista, nessun responsabile è stato riconosciuto colpevole, ma tutti sono stati considerati semplici esecutori degli ordini di un sistema più grande. In questo contesto non è stato riconosciuto alcun trauma collettivo per la popolazione, anzi, di fronte alla situazione di instabilità politica e economica del periodo di transizione si è sviluppata una nuova ondata di nostalgia di massa per il passato di stabilità e normalità. Negli anni '90 in Russia subentrò tra le gente una totale sfiducia nei confronti delle istituzioni e un allontanamento dalla vita politica. L'autrice si interroga su come siano sopravvissuti tanto a lungo i miti e gli elementi quotidiani della cultura sovietica anche dopo la fine dell'ideologia e cosa abbiano in comune le due ondate di nostalgia diffuse all'inizio e alla fine dell'URSS.

La nostalgia pre- e post-sovietica ruota attorno alla narrazione della Rivoluzione d'Ottobre, evento che ha determinato la storia russa del XX secolo e di cui non rimangono molti documenti a testimonianza delle stragi e dei saccheggi. Grazie anche alla scarsa presenza di documenti disponibili, la memoria pubblica sovietica ha rielaborato il fatto storico attraverso le trionfali rappresentazioni teatrali delle azioni eroiche della restaurazione comunista, dal famoso spettacolo del 1920 fino alla fine degli anni '80. I leader sovietici instaurarono una nazionalizzazione del tempo che portò a un recupero dei fatti rivoluzionari nella sfera pubblica per veicolare, nella

¹⁸² Svetlana Boym, *op. cit.*, cap. *Nostalgia and post-communist memory*

coscienza collettiva, una determinata immagine del passato dove la nostalgia non avesse posto. Il sentimento nostalgico per un passato e un paese precedente alla Rivoluzione era considerato una provocazione controrivoluzionaria e borghese. La storia fu riscritta con un'immagine finalizzata alla Rivoluzione, occultando ovviamente distruzioni, collettivizzazioni forzate, fame e purghe, per continuare poi negli anni '30 con l'immagine di prosperità e stabilità del decennio precedente. L'aspetto interessante però è che, nonostante tale versione fosse frutto di una propaganda pesante, negli anni '90, si è sentita la mancanza di una tale spiegazione del passato russo per interpretare il presente instabile.

Il recupero del passato sotto l'influenza del controllo sovietico è un tema molto complesso. Tra gli anni '60 e '80, in Unione Sovietica e in molti paesi dell'Europa orientale, in certe frange intellettuali, si sviluppò una corrente di contro-memoria come alternativa alla storia ufficiale, prima apertura di una strada democratica sotto il peso della propaganda comunista. Nel caso della Jugoslavia ad esempio una nuova tendenza revisionista della seconda guerra mondiale, rispetto alla versione ufficiale del regime, si è sviluppata solo dopo la morte di Tito nel 1980. In Unione Sovietica si trattava soprattutto della diffusione di racconti non ufficiali, libri di scrittori dissidenti o ricordi personali che smentissero la versione ufficiale della storia. La contro-memoria viaggiava non su fonti scritte, ma attraverso i racconti orali trasmessi tra amici e parenti, poteva essere anche soltanto un modo diverso di guardare ai fatti storici, senza accettare la versione corrente. La contro-memoria rappresentava un baluardo di indipendenza, prima di tutto interiore, dalla politica ufficiale per quegli intellettuali non allineati. La nostalgia post-comunista condivideva con quella contro-memoria la stessa sfiducia verso le istituzioni e la mancata identificazione in alcuna istituzione statale, eppure dopo la Perestrojka ("ristrutturazione") emerse una visione non condivisa di quelle forme di resistenza intellettuale. Sembrava passato il tempo per una riflessione critica sulla versione statale della storia: dalla metà degli anni '90 si diffuse una nuova ondata di nostalgia restauratrice attraverso i media e la scena pubblica. Si trattava di una "privatization of nostalgia"¹⁸³, il rimpianto per una giovinezza dorata, usata come strumento di difesa e ribellione alla privatizzazione economica capitalista e al ritmo accelerato della nuova epoca. Così nella cultura russa di fine secolo avvenne un ritorno ai valori tradizionali, alla religione e alle narrazioni di ritorni in patria dall'estero dei figlioli prodighi scappati nei decenni precedenti.

Roberta Bartoletti¹⁸⁴ riprende il racconto di Boym nel Parco delle Arti di Mosca che, sulle guide turistiche, è indicato come un grande museo di statue all'aperto, ma che in realtà si rivela un luogo dove vecchi monumenti abbandonati acquistano un nuovo significato, in particolare quei reperti del passato sovietico. Dalla descrizione di Boym delle statue sovietiche che rivelano le tracce malamente cancellate della rivolta del '91, Bartoletti sottolinea come, in questa nuova collocazione nel Parco, dalle statue in realtà siano stati rimossi i segni di una rivolta popolare non legittimata dal

¹⁸³ Ibidem

¹⁸⁴ Roberta Bartoletti, *Memoria e comunicazione. Una teoria comunicativa complessa per le cose del moderno*, Milano, FrancoAngeli, 2007

potere. Il restauro delle statue è una forma di oblio imposta anche socialmente e culturalmente su quei simboli di protesta che mostrerebbero una rottura con il passato. In relazione a un discorso sulle nostalgia il Parco di Mosca diventa il luogo di una memoria contrastante, o della crisi della memoria collettiva, dove da un lato il restauro compiuto sulle sculture si impone come una strategia di oblio e dall'altro le statue sono i simulacri di un passato mitico e scomparso, che però è sempre presente alla base della nuova identità russa. Possiamo concludere osservando come mentre alla fine degli anni '80, con l'avvio della Perestrojka, si possa parlare nei confronti del passato sovietico di una nostalgia riflessiva, ironica, aperta al dibattito, negli anni '90 invece predomini una cultura della restaurazione, patriottica, critica nei confronti dell'Occidente, ma interessata a un nuovo orizzonte economico in cui la nostalgia divenne parte di un meccanismo commerciale, rivolto non solo al consumo interno, ma anche a quello turistico.

Il caso della Russia ci mostra come la nostalgia sia un sentimento molto complesso, che cambia il significato del passato in relazione al presente, soprattutto per le società che hanno vissuto cambiamenti culturali e politici così radicali in pochi decenni. Più avanti mi occuperò lungamente del caso della Jugoslavia, focus di questa ricerca, ma si tratta di un altro esempio molto interessante di come la nostalgia faccia del passato un baluardo contro i cambiamenti del presente. Dopo lo smembramento della Repubblica Federale, molti intellettuali, costretti a identificarsi nella nuova cultura nazionale, hanno fatto della *jugonostalgia* uno standardo di resistenza contro l'imposizione delle nuove politiche nazionaliste dei singoli stati e contro la cancellazione di una memoria jugoslava precedente, simbolo di un passato di unione e convivenza tra i diversi popoli.

Ho usato questi esempi lontani nel tempo per cercare di spiegare come la nostalgia sia un sentimento molto complesso, totalmente determinato dal presente del ricordo, sia a livello personale che collettivo. La nostalgia rappresenta il "nervo scoperto" della memoria perché è un rimpianto irreparabile verso un'età felice e idealizzata che tutti condividono guardando a un momento della propria storia biografica, e proprio per questo si tratta di un dolore facilmente manipolabile o appellabile da parte del potere politico.

5.3 Nostalgia, mercato e media

David Lowenthal¹⁸⁵ dedica un ampio capitolo della sua opera al fenomeno della nostalgia. Si tratta di un "modern malaise", una malattia della modernità che colpisce i viaggiatori nel tempo e rende il passato una terra straniera da visitare come turisti. Tale fascino per il passato, sostiene Lowenthal, deriva soprattutto dal fatto che si tratta dell'unica dimensione temporale sicura. Il futuro non sembra arrivare mai, il presente è il tempo in cui si ricorda, il passato invece è sicuro, tangibile e inalterato, e assume sempre l'apparenza di casa perché è ciò da cui veniamo, luogo in cui è

¹⁸⁵ David Lowenthal, *The past is a foreign country*, Cambridge, Cambridge University Press, 1985

possibile fuggire oltre i confini del presente. Nell'epoca moderna però la nostalgia è diventata un'abitudine, quasi un'epidemia che mostra un altro aspetto del sentimento di rimpianto per il tempo andato: la nostalgia può essere un'ottima etichetta commerciale per vendere il sogno del ritorno al passato: «Since people love nostalgia and firmly believe that what is old is necessarily good, developers capitalize on proximity to historic dwellings; the old buildings adds credibility and status to the new building. [...] The remembrance of times past is a burgeoning business in almost every country, and any epoch will do»¹⁸⁶. La nostalgia può trasformarsi in una grande mercato, dove il legame con l'intimità della storia privata aiuta a rendere il tempo trascorso commerciabile, ne sono un esempio le pubblicità color sepia di luoghi riconoscibili, ormai scomparsi dalle città contemporanee, un pezzetto di nostalgia disponibile per tutti.

Svetlana Boym individua una vera e propria industria del divertimento della nostalgia, che trasforma l'oggetto del desiderio in oggetto da vendere, in un mercato di souvenir che hanno reso accessibile in Occidente un passato invece proibito in molti paesi dell'Europa Orientale, fino alla caduta del comunismo, e in Estremo Oriente. L'Europa per molto tempo ha visto tale contraddizione tra est e ovest: l'epurazione accurata degli oggetti di una storia cui è imposto un oblio dai regimi totalitari e un passato disponibile ovunque in oggetti in vendita. Un caso molto interessante del rapporto tra mercato e nostalgia è quello raccontato da Roberta Bartoletti¹⁸⁷ a partire dal confronto tra la propria esperienza personale di frequentazione della Germania Federale e l'uscita del film *Good Bye Lenin!* (2003) di Wolfgang Becker. Il film ha sancito ufficialmente l'inizio di una nuova stagione di nostalgia della Germania orientale rappresentata da quei prodotti alimentari che, prima della caduta del muro, si trovavano solo a est. Bartoletti descrive come, dopo la riunificazione, l'ostalgia (nostalgia dell'est, da "ost" in tedesco) si sia radicata in una richiesta di oggetti della vita quotidiana nella Germania orientale. I prodotti (ostprodukte), che fino alla fine degli anni '80 erano stati denigrati da entrambe le parti, sono poi diventati veri e propri oggetti di culto. Di fronte alla scomparsa politica del mondo tedesco orientale semplici prodotti alimentari sono i veicoli di una riappropriazione simbolica che afferma un'identità privata e collettiva, segni di distinzione radicati nei vissuti individuali e familiari, e poi collettivi. Il mondo del marketing e le grandi imprese occidentali hanno saputo sfruttare il nuovo valore identitario assunto dai prodotti dell'est e ne hanno favorito il successo commerciale, anche tra i consumatori a ovest. Il fenomeno degli ostprodukte, in qualità di prodotti nostalgici di un "gusto" tipico dell'est, secondo Bartoletti, rappresentano un caso complesso: da un lato sono elementi identitari legati a memorie incarnate e biografiche, dall'altro le memorie che rappresentano sono diventate lo stimolo per una produzione industriale e la sua comunicazione.

Riguardo al valore commerciale della nostalgia Svetlana Boym osserva forse la contraddizione più forte della contemporaneità negli Stati Uniti: l'America antistorica è invasa da un continuo

¹⁸⁶ Ivi, pp. 4-6

¹⁸⁷ Roberta Bartoletti, *op. cit.*

richiamo alle radici attraverso un «inculcation of nostalgia»¹⁸⁸ come strategia commerciale che spinge i consumatori a sentire il desiderio e il bisogno non solo di ciò che non hanno perso, ma forse anche di ciò che non conoscono perché non l'hanno mai vissuto. La nostalgia del consumatore trasforma la percezione del tempo in una questione economica, in questo giocano un ruolo importante i mass media e la pubblicità, che velocizzano i tempi di stimolo dello spettatore e tengono sempre attiva la sua attenzione con un bombardamento continuo di messaggi, richiami a bisogni inesistenti.

Oltre alla dimensione puramente economica Lowenthal si interroga su quali significati possano emergere da questa continua invocazione nostalgica del mercato. Il passato appare come un rifugio dal presente, per questo non conta il semplice recupero quanto trovare un tempo da rimpiangere. Non si tratta tanto di rivivere quel tempo, quanto di poter collezionarne i cimeli che ne costruiscono un'immagine fantastica nel presente. Lowenthal trova una risposta nelle parole dello scrittore e giornalista Roger Rosenblatt: attraverso questo aspetto più materialista della nostalgia (ad esempio un vestito old-fashion o l'arredamento vintage di un locale) si esprime il desiderio di uscire dalla modernità senza abbandonarla totalmente. La volontà di rivivere i tempi andati deriva dalla constatazione che quei tempi sono ormai irraggiungibili, definitivamente fuori dalla nostra portata. Il passato sembra sempre più vivido non perché sia necessariamente migliore del presente, ma perché richiama all'infanzia e alla giovinezza, epoche che viviamo con maggiore intensità e quindi più vivide e idealizzate nel ricordo. Non sono quindi gli oggetti o gli specifici eventi del passato che assumono importanza nel presente, quanto l'identificazione della propria storia con questi, le aspirazioni e i pensieri sul futuro che si avevano a quell'epoca.

Oggi la nostalgia rappresenta un'opportunità di fuga dal presente, è diventata uno stato mentale di fronte a un'attualità caratterizzata dalla continua minaccia di una crisi economica, un esaurimento delle risorse naturali e una catastrofe ambientale, il passato diventa così un paradiso più semplice, genuino e perduto. Da questo punto di vista la nostalgia rivela un aspetto duplice, da un lato rappresenta una forma di alienazione dal presente, spesso sfruttata a livello commerciale per un ritorno al passato puramente materiale e fittizio, dall'altro però si presenta come una forma di riaffermazione di un'identità messa in discussione da un presente incerto e omologante, il riconoscimento in valori e abitudini che non trovano spazio nell'attualità. Un esempio interessante a riguardo è il rapporto tra nostalgia e turismo, che Bartoletti¹⁸⁹ spiega attraverso l'esempio di Heidiland, la terra di Heidi, luogo nelle Alpi svizzere ispirato al romanzo sulla piccola orfana, reso celebre dai media. Heidiland è un luogo reale, nato puramente dalla fantasia, e diventato il simbolo di una casa e un tempo perduti. Basandosi su una mercificazione delle emozioni, il mercato ha saputo trasformare la scomparsa di un mondo premoderno in una valorizzazione economica e turistica.

¹⁸⁸ Svetlana Boym, *op. cit.*, cap. *The dinosaur: nostalgia and popular culture*

¹⁸⁹ Roberta Bartoletti, *op. cit.*

Un ruolo fondamentale nella diffusione di una nostalgia pervasiva "a largo consumo" è giocato dai media. Fredric Jameson, nel suo libro sul postmoderno¹⁹⁰, è molto critico riguardo al recupero del passato nella contemporaneità. Non solo nei tipici prodotti mediatici, ma anche nell'arte, nell'architettura e nella letteratura, vede in opera un saccheggio indiscriminato degli stili del passato, «gioco all'allusione stilistica indiscriminata» frutto di «un'assuefazione - storicamente originale - dei consumatori a un mondo trasformato in pure immagini di se stesso o a pseudo-eventi e "spettacoli"»¹⁹¹. Si tratta di una società in cui si è diffusa una cultura del simulacro, dove anche il passato così citato ne viene modificato, diventando un infinito serbatoio di immagini, un simulacro fotografico. Jameson chiama questa tendenza storicismo, dove la nostalgia rappresenta una fascinazione puramente estetica che nei media si esprime soprattutto al cinema, attraverso quelli che l'autore definisce «nostalgia film», come ad esempio *American Graffiti* (1973). Questi film portano la citazione del passato in una dimensione sociale e collettiva e rappresentano il tentativo di riappropriarsi di quel passato, in contrapposizione alla continua spinta moderna al cambiamento sotto l'etichetta di "generazione" e dei periodi generazionali. Jameson sostiene una totale incompatibilità tra la rappresentazione nostalgica del passato offerta da questi film, esempio della tendenza nostalgica di tutta l'arte postmoderna, e la storicità. I film della postmodernità (altri esempi sono *Il Conformista* di Bernardo Bertolucci e *Chinatown* di Roman Polanski) non puntano a restituire il contenuto storico delle epoche che raccontano, ma recuperano solo una determinata connotazione stilistica dell'epoca. Rendono la «passatezza»¹⁹² del passato attraverso quegli elementi visivi che, nell'immaginario diffuso, caratterizzano e connotano una determinata epoca. Il presente è colonizzato esteticamente da queste rappresentazioni nostalgiche: il remake ad esempio pone la nostra conoscenza preacquisita di quel passato in un gioco intertestuale con nuovi elementi di "passatezza" e un effetto estetico pseudostorico. In questo contatto, nella denuncia di Jameson, una storia di effetti stilistici ha preso il posto della storia reale. L'ambientazione così accuratamente costruita dei "film nostalgia" deve dare allo spettatore la sensazione di ritornare al tempo che vogliono ricreare, evitando qualunque riferimento al presente contemporaneo. La ricostruzione storica attraverso il simulacro nostalgico non solo crea una distanza dal presente, ma conferisce a quell'interpretazione della storia la luce nuova di miraggio lontano, quindi desiderabile. In questa linea formale Jameson vede il segnale di un declino della storicità e l'avvento di un modo passivo di vivere la storia: «non si può dire perciò che sia il potere formale della nuova estetica a produrre questo strano occultamento del presente, ma solo che essa, attraverso queste contraddizioni interne, dimostra la gravità di una situazione in cui noi sembriamo essere sempre più incapaci di fornire rappresentazioni adeguate della nostra attuale esperienza»¹⁹³.

¹⁹⁰ Fredric Jameson, *Il Postmoderno, o la logica culturale del tardo capitalismo*, Milano, Garzanti, 1989

¹⁹¹ Ivi, p. 38

¹⁹² Ivi, p. 42

¹⁹³ Ivi, p. 45

Il cinema sembra un ottimo osservatorio sul rapporto tra nostalgia e media. Emiliano Morreale¹⁹⁴, che ha dedicato un libro al fenomeno della nostalgia nel cinema italiano, è vicino alle posizioni di Jameson e associa la diffusione del sentimento nostalgico all'avvento di un'età del narcisismo, cominciata negli USA già nei primi anni '60, in Italia solo a partire dal decennio successivo per protrarsi fino ai giorni nostri. Rispetto alle generazioni precedenti, nell'età del narcisismo la nostalgia è generata dalle merci prodotte in serie, stimolata da un feticismo degli oggetti anche nel loro riuso in qualità di elementi estetici. La produzione di merci si accompagna alla diffusione di prodotti culturali di massa che determinano il riconoscimento reciproco intorno a un passato collettivo, per esempio in veste di consumatori di un determinato prodotto o spettatori di un programma televisivo. Avviene una perdita di un senso di continuità temporale del passato più prossimo, e si impone una frammentarietà di eventi, una percezione di cesure traumatiche con fatti gravi (come possono esserlo l'assassinio del presidente Kennedy o il rapimento di Aldo Moro) che determinano una "perdita dell'innocenza". Morreale individua una vera e propria parabola della nostalgia nel corso del Novecento, parallela allo sviluppo dell'arte cinematografica. Riconosce al cinema una particolare affinità con i temi della memoria e della nostalgia: se da un lato il cinema è sempre stato uno dei mezzi più potenti per la creazione di esperienze nostalgiche, basti pensare a oggetti e atmosfere di film come *Grease* (1978) o il più recente *Across the universe* (2007), dall'altro però ha offerto anche gli strumenti per una messa in discussione della rappresentazione nostalgica del passato, come le parodie dei "gloriosi anni '60" ad opera di Nanni Moretti o il disilluso finale di *C'eravamo tanto amanti* (1974). Il cinema corre sul doppio binario della sua natura di mezzo di comunicazione di massa e di strumento per una rappresentazione critica della realtà, certo è un buon esempio di come le reciproche influenze tra media e memoria aprano scenari molto complessi, per i quali è difficile usare categorie nette.

Come osserva Katharina Niemeyer¹⁹⁵, in un recente volume sul rapporto tra media e nostalgia, è singolare che si assista a un boom dello spirito nostalgico, nei media e nel mercato, proprio alla fine del '900 e alla soglia del nuovo secolo proiettato in un futuro sempre più tecnologico. Secondo Niemeyer non si tratta soltanto di una moda o di un'etichetta commerciale, ma dietro alla creazione di mondi nostalgici è presente una duplice reazione, sia alle nuove tecnologie che cambiano il concetto di tempo e in qualche modo lo contraggono, sia ad una crisi d'identità e di autodefinizione, per cui i media allo stesso tempo curano e incoraggiano il sentimento nostalgico nei confronti della realtà. Non è un caso che la grande recente diffusione della nostalgia sia accompagnata da un boom della memoria, come reazione a dei tempi di vita accelerati. Questa accelerazione e il senso di immediatezza costante ha portato a un'alterazione della percezione del tempo e della storia. Se pensiamo ad esempio ai media di informazione, ai tempi e alle modalità di

¹⁹⁴ Emiliano Morreale, *L'invenzione della nostalgia. Il vintage nel cinema italiano e dintorni*, Roma, Donzelli, 2009

¹⁹⁵ Katharina Niemeyer (a cura di), *Media and Nostalgia. Yearning for the Past, Present and Future*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2014

trasmissione delle notizie in diretta, capiamo come negli ultimi decenni anche il concetto di presente ne sia stato completamente condizionato nell'ottica di una riflessione storica. Il presente diventa una categoria quasi inafferrabile, definibile solo nel momento in cui avviene e non in un lasso di tempo più ampio; non sono cambiate le categorie scientifiche di analisi, ma la nostra percezione del tempo.

Pur osservando come la relazione tra storia, memoria e media presenti nodi problematici, occorre però considerare i media quale "luogo" dove i fatti sono vissuti come storici e dove le memorie possono essere attivate e condivise, inoltre le evoluzioni tecnologiche alla loro base sono parte di un percorso storiografico di evoluzione del pensiero umano. La riflessione di Katharina Niemeyer offre uno sviluppo ulteriore alla presente analisi: riconosce ai media una posizione attiva nel processo memoriale, non solo come semplice stimolo al richiamo di un evento, ma in un rapporto di influenza reciproca con il pubblico nel processo di attribuzione di significato. Per comprendere il nuovo boom memoriale degli anni '90 e il valore del revival nostalgico, veicolati soprattutto attraverso i media, occorre considerare la nostalgia all'interno di un processo mediato, dove i mezzi di comunicazione di massa allo stesso tempo producono contenuti in stile nostalgico sia innescano il sentimento di rimpianto. Il rapporto tra questi due termini è complesso e articolato, mai univoco: le nuove tecnologie mediatiche funzionano da piattaforme di collegamento temporale, spazi di proiezione di memorie nostalgiche e strumenti per manifestare il sentimento, rivolto anche verso se stessi. Una visione nostalgica sulla propria storia offre ai media l'occasione di una riflessione sulla propria evoluzione, sui cambiamenti nelle forme narrative e sull'influenza delle nuove tecnologie di comunicazione in continuo aggiornamento.

A conclusione della sua riflessione Niemeyer si chiede infine a che cosa serva la nostalgia e, citando un articolo del New York Times¹⁹⁶ introduce il verbo *to nostalgize*¹⁹⁷. La parola non esiste nei vocabolari della lingua inglese, è una specie di neologismo creato per indicare come la nostalgia possa sviluppare la consapevolezza di essere parte di una comunità che ricorda, ma la parola è interessante anche perché, rispetto all'aggettivo *nostalgic*, che indica la condizione passiva di chi vive il sentimento, esprime uno stato attivo. L'articolo del New York Times è del 2013 e forse segna un cambiamento sociale in cui i media sono una presenza irrinunciabile: la nostalgia non è più solo un sintomo da curare, un sentimento da lenire, ma può diventare un atto che innesci un processo creativo per cui i media diventano lo spazio non solo per esprimere qualcosa, ma anche per dare forma concreta artistica a una percezione del tempo. In questo modo la nostalgia diventa una forma di interpretazione di un passato che forse non è mai esistito (di fronte all'atto creativo non è neppure importante se sia esistito). La nostalgia diventa atto di creazione e trasformazione di quello stesso passato, come il mondo della Repubblica Democratica Tedesca

¹⁹⁶ John Tierney, *What is Nostalgia good for? Quite a bit, research shows*, New York Times, luglio 2013 <http://www.nytimes.com/2013/07/09/science/what-is-nostalgia-good-for-quite-a-bit-research-shows.html?pagewanted=all> (ultimo accesso: novembre 2016)

¹⁹⁷ Katharina Niemeyer, *op. cit.*, p. 10

ricreato dal protagonista del film *Good Bye Lenin!* (2003): «I was overwhelmed by my own strategy. The GDR I invented for my mother became more and more the GDR I would have dreamed of»¹⁹⁸.

¹⁹⁸ Ivi, p. 11

6. Trauma e memoria

Introduzione al capitolo

Con il presente capitolo giungiamo a un punto fondamentale di questa ricerca che, attraverso il caso studio del cinema post-jugoslavo, si pone il quesito se l'arte possa offrire una forma di terapia della memoria di fronte al trauma della guerra. Nei capitoli precedenti il tema della memoria è stato approfondito da diversi punti di vista teorici, che saranno strumenti utili per comprendere i luoghi e gli argomenti intorno alle guerre balcaniche. Qui però occorre soffermarci sull'importanza e sulla particolarità del trauma come esperienza memoriale. I contributi teorici sullo studio del trauma non sono solo importanti, ma fondamentali per affrontare il tema delle guerre ex-jugoslave e analizzare le diverse forme di rielaborazione proposte da registi e registi. Il tema del trauma sarà il filo conduttore di tutta la seconda parte e tornerà in particolare riguardo al dramma di Srebrenica, all'assedio di Sarajevo, ai processi di rimozione della Serbia, al cinema femminile bosniaco, e nelle interviste fatte ai diversi autori e autrici raccolte nei periodi di ricerca all'estero.

Nel suo rapporto con la memoria, il trauma rappresenta uno stato di sospensione tra un evento passato destabilizzante e il suo ricordo futuro. Il trauma è difficilmente definibile proprio per la sua natura di effetto di un evento violento che, nella vittima, rimane nello stato inconscio e riemerge sotto forma di sintomi psicosomatici. Cathy Caruth mette in relazione la difficoltà nella definizione del trauma con la questione della veridicità della testimonianza traumatica che, come dai racconti dei sopravvissuti all'Olocausto, ha mostrato i limiti delle categorie linguistiche attraverso cui le vittime di grandi tragedie storiche potessero esprimersi e riconoscersi. Nella testimonianza del trauma l'ascoltatore svolge un ruolo chiave per attivare nella vittima un processo di narrazione. Gli studi di Dori Laub e Shoshana Felman hanno evidenziato come l'alleanza tra vittima e ascoltatore sia il punto di partenza per iniziare un percorso di condivisione e quindi di rielaborazione dell'esperienza traumatica. L'assunzione di responsabilità da parte del sopravvissuto di fronte alle vittime, che non hanno più parola, chiama in causa il rapporto tra eticità e memoria. Secondo Avishai Margalit l'imperativo etico della testimonianza traumatica stimola un coinvolgimento empatico nell'ascoltatore collettivo e contribuisce alla ridefinizione dell'identità della vittima che s'investe di tale missione. Grazie al lavoro di Alexander, Eyerman, Giesen, Smelser, Sztompka è possibile comprendere il fenomeno del trauma non solo dal punto di vista psichico come esperienza individuale, ma anche come risultato di un processo socioculturale: il trauma culturale può diventare uno strumento di potere attorno a cui si costruisce l'identità di gruppi o intere società. Infine il trauma può trovare un proprio spazio nella sfera pubblica anche attraverso particolari luoghi che Patrizia Violi definisce "siti del trauma". Per il legame particolare con la morte avvenuta in quei luoghi e per la carica emotiva che suscitano nel visitatore, tali siti rappresentano una forma alternativa di narrazione del trauma di cui recano testimonianza.

6.1 Il trauma non è una semplice memoria

Il trauma è uno dei temi legati alla memoria che maggiormente sfugge a nette definizioni. In senso medico è possibile rilevare un trauma fisico, ma quando ci si sposta in ambito psichico o culturale, il concetto diventa difficilmente individuabile, e questo per il fatto che il trauma non indica un episodio o un'azione negativa, ma le sue conseguenze sulla mente e sulla persona. Il trauma non è visibile, ma se ne possono riconoscere solo le manifestazioni attraverso cui emerge. Il trauma psichico infatti si manifesta quando un'esperienza estrema di violenza lascia nella psiche un segno tale da non poter essere rielaborato in maniera adeguata e per questo si traduce in disturbi sintomatici (come la sindrome psicotraumatica o il disturbo post traumatico da stress). Nel suo rapporto con la memoria, il trauma diventa uno stato che blocca la mente tra ricordo e oblio: si tratta di un fatto che non può essere dimenticato, perché la persona non riesce a rielaborarlo, e allo stesso tempo non può essere ricordato, data l'intensità emotiva insopportabile che accompagna il ricordo, quindi riemerge sotto forma di sintomi somatici. Come già accennato nel capitolo dedicato all'oblio e alle diverse forme di amnesia, nell'evento traumatico la mente è sottoposta a una sovrastimolazione che influisce sul processo di immagazzinamento, al punto tale da perdere numerose informazioni. Si produce così una lacuna mnemonica, che è il risultato di una dissociazione della memoria o di una rimozione; l'evento traumatico tuttavia lascia delle tracce che riemergono sotto forma di incubi, flashback e allucinazioni. L'evento traumatico viene immagazzinato, ma non riesce a passare allo stato di ricordo conscio rievocato volontariamente: i ricordi traumatici riemergono in forme inconsapevoli per il soggetto che non riesce a definirli a livello verbale. Oltre a manifestazioni somatiche, il trauma può manifestarsi attraverso ripercussioni che sono definite "ricordo incarnato", poiché la vittima percepisce la presenza di un corpo estraneo nel proprio. Per il forte legame con le condizioni fisiche della persona colpita, il ricordo incarnato può essere individuato e rielaborato solo partendo dalle reazioni corporee suscitate in condizioni fisiologiche simili alla situazione che ha determinato il trauma. Su un piano sia individuale che collettivo il trauma che non è stato rielaborato da chi l'ha subito in prima persona, può essere trasmesso anche alle generazioni successive, che non erano presenti al fatto traumatico, ma che possono presentare alcune reazioni sintomatologiche legate all'evento. Si tratta di una trasmissione transgenerazionale¹⁹⁹.

Cathy Caruth²⁰⁰, una delle principali studiose di Trauma Studies, denuncia una difficoltà nel definire il trauma, proprio a partire dalla categoria medica del disturbo post-traumatico da stress (DPTS). Molte descrizioni concordano sul fatto che si tratti della risposta psichica, a volte ritardata, a un evento molto intenso, che assume la forma di ripetuti sogni, allucinazioni, pensieri o

¹⁹⁹ Nicolas Pethes, Jens Ruchatz (a cura di), *Dizionario della memoria e del ricordo*, Milano, Bruno Mondadori, 2005

²⁰⁰ Cathy Caruth (a cura di), *Trauma: explorations in memory*, Baltimora, The Johns Hopkins University Press, 1995

comportamenti che hanno origine dall'evento stesso, uniti a un intorpidimento che può manifestarsi subito dopo o durante l'esperienza traumatica. Secondo Caruth anche questa definizione, semplice e condivisa, manca di riconoscere come non sia possibile definire la patologia né in base alla natura dell'evento (può essere catastrofico o meno, e soprattutto non tutti gli individui coinvolti ne risultano ugualmente traumatizzati) né in termini di una ricostruzione distorta dell'evento stesso. Per Caruth la patologia consiste piuttosto nella ricezione dell'evento e nella struttura che viene conferita alla sua esperienza: il fatto traumatico si caratterizza per non essere assimilato completamente nel momento del suo accadimento, ma solo tardivamente nelle ripetute manifestazioni ossessionanti che colgono la persona coinvolta. Il trauma si manifesta attraverso una possessione della persona da parte dell'immagine dell'evento.

Due aspetti importanti concorrono a definire il trauma, osservati già da Freud nei suoi studi degli anni '20 sui reduci della prima guerra mondiale: la rappresentazione letterale dell'evento e il periodo di latenza. Il sogno traumatico ricorrente non può essere interpretato come emersione inconscia di sentimenti repressi, ma si tratta del ritorno letterale dell'evento contro la volontà del soggetto che l'ha vissuto. La natura del trauma emerge per la sua fedeltà all'evento nella rappresentazione di sogni e flashback. Il contenuto non-simbolico e letterale, e il ritorno insistente delle rappresentazioni traumatiche, costituiscono il centro e i sintomi della patologia che, in relazione alla storia: «The traumatized, we might say, carry an impossible history within them, or they become themselves the symptom of a history that they cannot entirely possess»²⁰¹.

La fedeltà all'esperienza scioccante in sogni e flashback non è un problema solo per chi ascolta la persona traumatizzata, perché non riesce a stabilire il grado di realtà di queste manifestazioni, ma diventa difficoltoso anche per la vittima, che non considera tale rappresentazione come parte della propria conoscenza o del proprio vissuto. Freud lo chiama "periodo di incubazione": la latenza del trauma è il periodo trascorso tra il fatto e la prima manifestazione dei sintomi, in cui gli effetti di quanto accaduto non sono ancora evidenti. Non si tratta di una fase di dimenticanza dopo il fatto, ma segna il momento in cui la vittima comincia realmente a esperire ciò che è successo, poiché all'epoca non era cosciente della realtà che stava accadendo. Il potere storico del trauma, precisa Caruth, non consiste infatti nella ripetizione degli eventi nella mente delle vittime, ma è solo passando attraverso un periodo di rimozione intrinseco al trauma che le persone possono fare esperienza del fatto traumatizzante. Nel trauma la repressione è sostituita dalla latenza ed è proprio in questo lasso temporale, vuoto e inconscio, che mantiene il ricordo dell'evento nella sua fedeltà al reale.

Nella dimensione storica il tema della veridicità del trauma diventa il nucleo potente della testimonianza. Cathy Caruth sottolinea come gli studi sul trattamento dei casi traumatici si trovino di fronte a due problemi legati alla natura del trauma: non solo come aiutare ad alleviare la sofferenza, ma soprattutto come comprendere la natura di tale sofferenza senza perdere la forza e

²⁰¹ Ivi, p. 5

la verità della realtà che il ricordo del trauma conserva e che i testimoni cercano di affrontare e trasmettere in una dimensione collettiva. Come ho già accennato parlando della testimonianza in ambito storico, il legame tra memoria e trauma mette in campo la questione dei falsi ricordi che può portare alla messa in discussione della veridicità di alcune rievocazioni e dei metodi utilizzati per la loro scoperta. Soprattutto in sede legale occorre distinguere i ricordi completamente falsi da quelli suggeriti e da quelli totalmente veri. Tuttavia, precisa Caruth, la questione della veridicità dei ricordi traumatici porta allo scoperto anche un atteggiamento presente nell'ascoltatore: la difficoltà a credere in rievocazioni che sono definite false solo perché non emergono in forme facilmente riconoscibili. In questo senso la portata storica e giuridica della Shoah, e i successivi casi di negazionismo, hanno messo al centro del dibattito il ruolo del testimone, il valore etico, oltre che storiografico, della memoria traumatica, e l'urgenza di creare nuovi metodi di ascolto per riconoscere la veridicità di memorie che, secondo i criteri tradizionali, risulterebbero non affidabili. Nel suo valore testimoniale il trauma implica un nuovo modo di concepire la storia, oltre i riferimenti convenzionali: «The historical power of the trauma is not just that the experience is repeated after its forgetting, but that it is only in and through its inherent forgetting that it is first experienced at all. And it is this inherent latency of the event that paradoxically explains the peculiar, temporal structure, the belatedness.»²⁰² [...] «For history to be a history of trauma means that it is referential precisely to the extent that it is not fully perceived as it occurs; or to put it somewhat differently, that a history can be grasped only in the very inaccessibility of its occurrence.»²⁰³

In questa sede non mi occuperò del trauma in campo clinico e terapeutico, oltre alle utili primarie definizioni per comprendere il fenomeno. La dimensione individuale è imprescindibile, ma qui il trauma è trattato per le sue ripercussioni nella dimensione collettiva e culturale, per questo l'esperienza del singolo è osservata più nel suo ruolo storico, nelle forme di una narrazione che entra a far parte di una memoria collettiva.

6.2 Trauma e testimonianza

Per le caratteristiche e i tempi in cui si manifesta, il trauma è una categoria di analisi che sfugge a tutte le categorizzazioni convenzionali. La sua particolarità in relazione alla memoria e all'oblio mette in discussione prima di tutto il concetto di esperienza, e la sua comunicazione. Questo punto, analizzato da Ernst Van Alphen nel libro *Acts of memory*, mi sembra molto importante per l'analisi successiva relativa all'espressione artistica dell'esperienza traumatica attraverso il cinema. È difficile rispondere alla domanda come "guarire" il trauma, forse impossibile, ma cambiare le categorie di partenza nell'ascolto dell'esperienza traumatica (come proponeva anche Cathy Caruth) può essere l'inizio di un adeguato percorso di comunicazione e rielaborazione, soprattutto

²⁰² Cathy Caruth, *Unclaimed Experience. Trauma, narrative, and history*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1996, p. 17

²⁰³ Ivi, p. 18

in ambito storico dove la testimonianza non è solo un racconto individuale, ma assume un valore collettivo.

Riprendendo un articolo di Joan W. Scott, Van Alphen²⁰⁴ propone una nuova concezione del termine "esperienza" che, a contatto con il trauma, dimostra l'inadeguatezza del suo valore storico. Nell'analisi storiografica l'esperienza si propone comunemente come punto di riferimento vero, auto-evidente e origine esplicativa dei fatti generali. Nella storiografia moderna l'esperienza è diventata il momento fondante su cui si basa l'analisi. Nel ventesimo secolo al significato di testimonianza soggettiva, autentica e indiscutibile, si è aggiunto il significato di fattore esterno a cui l'individuo reagisce. L'esperienza quindi si presenta come categoria che identifica ciò che succede all'interno e all'esterno dell'individuo, ma, nella varietà di significati che il termine assume, l'esistenza umana è un dato scontato che si costituisce di esperienze. La categoria esperienza però incontra qualche problema quando si tratta di comprendere come questa contribuisca alla formazione della soggettività di fronte al trauma. Van Alphen definisce "esperienza fallita" dove il trauma rappresenta proprio l'impossibilità di esperire il fatto accaduto e farne memoria, quindi vissuto personale. Il trauma e la sua comunicazione mostrano l'inadeguatezza della categoria dell'esistenza individuale come dato scontato, occorre invece considerare la soggettività come costituita discorsivamente. In questo senso l'esperienza diventa un evento linguistico che non può essere limitato alle strutture di significato esistenti. Tale limite è apparso evidente di fronte ai testimoni della Shoah e alla loro difficoltà nel far comprendere come, anche dopo la liberazione, l'esperienza del campo di concentramento continuasse nella loro mente e non potesse essere trasmessa attraverso le categorie temporali di pre- e post- bellico.

Considerando il trauma come discorso, la narrazione diventa condivisa e l'esperienza non solo individuale, ma collettiva. Nella trasmissione di vicende traumatiche i piani della testimonianza soggettiva e del linguaggio come strumento collettivo della storia devono collaborare per l'avvio di un processo, sia storico sia individuale, di rielaborazione. Se l'identità individuale è il risultato del processo discorsivo delle esperienze personali e se questo ha conseguenze sulla formazione dei ricordi, allora l'esperienza e gli strumenti per la sua narrazione non possono essere considerati come due ambiti separati. Il trauma rappresenta la rottura di questa interconnessione: infatti, spiega Van Alphen, la vita dei sopravvissuti all'Olocausto (si basa sullo studio *Holocaust Testimonies* compiuto da Lawrence Langer nel 1991) non poteva essere rappresentata perché la sopravvivenza in un campo di concentramento non poteva essere comunicata attraverso la struttura convenzionale di significati.

L'Olocausto ha messo in evidenza l'inadeguatezza di un linguaggio che non riusciva a offrire termini e posizioni in cui questi testimoni potessero identificarsi e attraverso cui l'ascoltatore potesse riconoscersi. Il ruolo centrale della testimonianza nella vicenda dell'Olocausto, e

²⁰⁴ Ernst Van Alphen, *Symptoms of Discursivity: Experience, Memory, and Trauma*, in Mieke Bal, Jonathan Crewe, Leo Spitzer (a cura di), *Acts of Memory. Cultural Recall in the Present*, Hanover, University Press of New England, 1999

aggiungerei anche successivamente nel conflitto dell'ex-Jugoslavia, negli anni ha dimostrato come sia necessario trovare delle forme di discorsività condivisa tra ascoltatore e testimone per una rielaborazione del trauma e per la sua trasformazione in memoria. La discorsività implica considerare l'identità, e quindi il linguaggio che la comunica e la costruisce, non una categoria universale, ma come costruzione sociale. Una visione discorsiva della memoria permette di comprendere anche la sua capacità di mettere in connessione gli individui e le esperienze. Solo considerando la memoria non come una componente data a priori, ma come qualcosa che l'uomo produce insieme ad altri individui che condividono la stessa cultura, è possibile superare l'impasse dell'incomunicabilità del trauma riscontrata negli anni '90 dagli studi sull'Olocausto.

Nonostante le difficoltà e i limiti delle strutture convenzionali del linguaggio, messi in evidenza da Van Alphen, la narrazione del trauma rimane un punto chiave per la sua rielaborazione, proprio perché il racconto implica la condivisione e quindi una modificazione degli schemi di significato. Anche Aleida Assmann aveva affrontato questo tema nella comunicazione dell'esperienza traumatica della guerra a livello letterario, portando come esempio *Mattatoio 5* di Kurt Vonnegut. All'interno dei Trauma Studies questo appare un punto importante anche per comprendere lo sviluppo di altre forme di narrazione del trauma che uniscono la dimensione individuale della singola vicenda a un messaggio collettivo. Negli ultimi decenni le arti e i media hanno offerto numerosi esempi di narrazione del trauma di fronte al grande dramma del XX secolo, l'Olocausto, che è anche uno dei casi più analizzati dagli studi sul trauma e sulla memoria. Le arti, la letteratura, i media hanno portato la narrazione del trauma individuale e storico in una dimensione collettiva di condivisione, favorendo una rielaborazione non solo per il singolo testimone, ma per intere generazioni. Il tema sarà centrale nella seconda parte di questa ricerca in cui, tra le arti, il cinema si propone come veicolo di narrazione del trauma nel dopoguerra di uno dei conflitti più recenti in Europa, nel territorio dell'ex-Jugoslavia.

Susan J. Brison²⁰⁵, in *Acts of memory*, sottolinea come i ricordi traumatici si caratterizzino per il fatto di costituire una memoria somatica legata al corpo: il corpo diventa "lo schermo" su cui si manifestano i segnali di reminescenza del trauma e i suoi sintomi, quindi prima della mente è il corpo che ricorda. La rappresentazione del corpo in relazione al trauma è un tema che ritorna anche nel contesto artistico e mediale, alcuni registi infatti hanno adottato la rappresentazione del corpo come cifra stilistica per offrire una narrazione in contesti in cui il trauma collettivo è ancora presente, come nel caso della Bosnia Erzegovina.

Il trauma si caratterizza anche per la conseguente distruzione nella vittima di una propria percezione di sé nel tempo, per questo, sottolinea Brison, i racconti traumatici sono atti narrativi di memoria che contribuiscono alla ricostruzione della personalità. Per la persona sopravvissuta l'atto del racconto permette di dare forma e ordine temporale agli eventi ricordati, e quindi aiuta sia a

²⁰⁵ Susan J. Brison, *Trauma narratives and the remaking of the self*, in Mieke Bal, Jonathan Crewe, Leo Spitzer (a cura di), *Acts of Memory. Cultural Recall in the Present*, Hanover, University Press of New England, 1999

esercitare un controllo su tale memoria sia a ridefinire la propria identità. La ricostruzione, che richiede nuovi schemi di pensiero in cui riconoscersi, implica anche un ribaltamento di ruolo: da oggetto del discorso di qualcun altro (degli esecutori del crimine, per esempio) a soggetto attivo della propria storia. Portare testimonianza dell'evento traumatico, secondo Brison, favorisce tale cambiamento prima di tutto per la vittima, permettendo di trasformare il ricordo in una narrazione coerente che può entrare a far parte della propria immagine di sé. Inoltre la testimonianza aiuta a trasformare il trauma in memoria anche per la collettività e a reintegrare la vittima nella comunità. Il testimone, soprattutto in un contesto di testimonianza storica, porta il trauma dalla dimensione privata a quella collettiva, sviluppa l'autoconsapevolezza dell'intera comunità, di una generazione.

La narrazione può diventare parte della memoria collettiva e culturale oppure rimanere presente nella dimensione pubblica in forma di contro-memoria. Brison avanza due considerazioni (che si collegano alla questione del linguaggio) sul fatto che la memoria traumatica diventi parte di quella culturale. Primo, il contesto culturale condiziona non solo come gli eventi traumatici siano vissuti, ma soprattutto come vengano percepiti e rappresentati, quindi ciò che è successo a una persona, come a una collettività, può essere compreso solo attraverso i significati assegnati al trauma e attraverso le parole usate per definirlo. Secondo, la possibilità che il trauma sia ricordato, e le modalità con cui ciò avviene dipendono non solo da come è vissuto, ma anche da come è percepito dagli altri e dall'empatia che la testimonianza del sopravvissuto è in grado di suscitare.

Il rapporto con gli altri rimane un punto fondamentale per la trasformazione della memoria traumatica in narrazione di sé: «In order to construct self-narratives we need not only the words with which to tell our stories, but also an audience able and willing to hear us and to understand our words as we intend them. This aspect of remaking a self in the aftermath of trauma highlights the dependency of the self on others and helps to explain why it is so difficult for survivors to recover when others are unwilling to listen to what they endured».²⁰⁶

Shoshana Felman e Dori Laub²⁰⁷ hanno probabilmente realizzato il più importante studio sul trauma, focalizzandosi sul rapporto tra testimone e ascoltatore. Le teorie di Laub sul ruolo dell'ascoltatore nel processo di testimonianza derivano dalla sua esperienza concreta: è stato uno dei fondatori del Fortunoff Video Archive for Holocaust Testimonies dell'Università di Yale; ha compiuto numerose interviste a sopravvissuti dell'Olocausto, inoltre in qualità di psicanalista ha assistito numerose vittime della Shoah e i loro figli. Infine egli è un sopravvissuto a un campo di concentramento dell'Est Europa. La sua teoria comincia dalla posizione particolare di un ascoltatore di fronte a un trauma psichico di massa: non si trova in presenza di documenti o artefatti, ma deve confrontarsi con l'assenza, qualcosa che ancora non esiste e che deve invece ancora essere registrato.

²⁰⁶ Ivi, p. 46

²⁰⁷ Shoshana Felman, Dori Laub M. D., *Testimony. Crises of witnessing in literature, psychoanalysis and history*, New York-Londra, Routledge, 1992

Risulta importante la distinzione tra l'evento originario del trauma, di cui è possibile avere prove e documenti storici in grande quantità (come nel caso dell'Olocausto), e il trauma, che non è stato ancora veramente testimoniato e di cui forse non c'è neppure piena consapevolezza. Il luogo e il momento in cui inizia una consapevolezza e una conoscenza dell'evento traumatico consiste nella nascita di una narrazione che è ascoltata, per cui l'ascoltatore diventa parte della creazione di un linguaggio nuovo. La testimonianza del trauma non può esistere senza la presenza del suo ascoltatore che è «the blank screen on which the event comes to be inscribed for the first time»²⁰⁸, (sottolineiamo come ritorni la figura dello schermo).

L'importante novità della teoria di Dori Laub sta nell'affermare che non solo l'ascoltatore ha un ruolo attivo nel processo di testimonianza, ma è anche proprietario dell'evento traumatico poiché, attraverso il suo ascolto, egli giunge ad assumere parzialmente l'esperienza del trauma su di sé. L'ascoltatore quindi condivide la lotta del testimone con le memorie e il lascito del passato traumatico, deve imparare a riconoscere dall'interno vittorie, sconfitte, silenzi della vittima, affinché queste prendano la forma della testimonianza. Allo stesso tempo però l'ascoltatore deve restare un individuo indipendente, che pur assumendo il trauma su di sé non prenderà mai il posto di vittima. Rimanendo consapevole del proprio ruolo, egli può portare avanti il compito di testimone del trauma altrui e di testimone di se stesso in quella situazione; solo attraverso la contemporanea consapevolezza di possibili ostacoli in sé e nel testimone egli potrà favorire la testimonianza.

L'atto della narrazione può essere un passaggio molto traumatico per la vittima, perché si tratta di ri-vivere l'evento; se inoltre la narrazione non fosse oggetto di un ascolto attento e partecipe, potrebbe essere vissuta come un ritorno del trauma. L'assenza di un destinatario, attraverso cui il trauma diventi memoria, può solo annichilire una narrazione che così non ha la possibilità di farsi testimonianza. Il trauma si manifesta al di fuori dei normali parametri di spazio, tempo, successione, causalità. L'assenza di tali categorie lo rende, per chi lo vive, un fenomeno senza inizio e fine, e senza un legame con le altre esperienze di vita, dotato però di un'ubiquità atemporale. Fuori da tali categorie, il trauma appare alla vittima come la manifestazione di un destino che resta oltre ogni comprensione, ma si ripete nel reale.

Nel lavoro con i sopravvissuti dell'Olocausto, Laub spiega come il percorso terapeutico consista prima di tutto nella ricostruzione della storia del trauma, in una ri-esteriorizzazione dell'evento, che può avvenire solo nel momento in cui il sopravvissuto possa trasmettere la propria storia a un altro, e quindi trasferire l'evento fuori da sé. Il primo passo in questo processo è una reciproca accettazione, tra testimone e ascoltatore, della realtà dell'evento traumatico, in questo caso dell'Olocausto. Ascoltatore e testimone devono quindi creare un'alleanza, una forza congiunta, stabile a tal punto da poter accettare insieme l'orrore del genocidio. L'esperienza personale di Laub comprende entrambe le posizioni, in qualità di analista di sopravvissuti dell'Olocausto e di testimone storico per il Fortunoff Video Archive di Yale.

²⁰⁸ Ivi, p. 57

Egli sostiene come testimonianza e pratica psicanalitica siano in sostanza molto simili per il narratore come per l'intervistatore/terapeuta. Da un punto di vista clinico anche nell'intervista testimoniale egli vede la messa in atto di un «brief treatment contract»²⁰⁹, una specie contratto stipulato per un periodo di tempo limitato da due persone per cui una si impegna in una ricostruzione della propria storia, l'altra ad assisterla e proteggerla per tutta la durata della sua testimonianza. Tale metafora serve per sottolineare il ruolo dell'ascoltatore/intervistatore/terapeuta in una lotta per far uscire la vittima da silenzio e solitudine. L'ascoltatore è colui che tiene la bussola in questo viaggio difficile in cui la vittima è, almeno all'inizio, cieca. Nel "contratto" stipulato con la vittima, l'ascoltatore si assume il compito di tenere il filo della narrazione del trauma, di gestire l'impatto che i frammenti del racconto avranno sulla ricostruzione dei fatti e di governarli, e soprattutto deve riuscire a guardare oltre la situazione contingente dei singoli frammenti per inserirli in una riflessione più ampia.

Dove Dori Laub descrive il processo di rielaborazione del trauma che coinvolge due persone impegnate nei due ruoli descritti, Shoshana Felman²¹⁰ invece compie un passo ulteriore, riflettendo come la singola testimonianza del trauma eserciti una funzione collettiva. Alla fine del ventesimo secolo, definito come era della testimonianza, l'autrice si interroga su quale relazione possa esserci tra trauma e pedagogia, dal momento che il ruolo centrale della testimonianza mostra le possibili relazioni tra l'ambito clinico e quello storico. Alcuni interrogativi posti da Felman sono alla base di questa ricerca e attivano una riflessione sul ruolo dell'ascoltatore nel momento in cui non si tratti più solo di una singola figura, come il terapeuta o l'intervistatore, ma di un soggetto plurale, un pubblico. Questa prospettiva si apre quando la testimonianza di un trauma storico assume la forma letteraria, artistica o di documento, come nel caso delle video-interviste dell'archivio di Yale.

Che significato assume la narrazione del trauma se si pone di fronte a una macchina da presa? Chi è l'ascoltatore di quelle video-testimonianze raccolte dal Fortunoff Archive? Quando diventa pubblico, scrive Felman, il racconto di una vita non è più soltanto una ricostruzione di fatti privati, ma un punto di unione tra vita e testo, dove la testimonianza testuale può diventare parte della vita degli ascoltatori e di un patrimonio collettivo. Il testimone attesta i fatti che ha vissuto, ma come si posiziona chi legge e guarda di fronte all'orrore di traumi storici, diventando testimone del testimone? E cosa significa per il singolo sopravvissuto rivolgersi a una possibile platea? Per il testimone è l'occasione di uscire dalla condizione di solitudine che il trauma comporta e la sua voce diventa non solo un parlare a un altro, ma per l'altro. Citando il filosofo Levinas («The witness testifies to what has been said through him. Because the witness has said 'here I am' before the other»), Felman sottolinea come, di fronte a un ascoltatore collettivo, il messaggio trascenda i limiti della testimonianza stessa: il testimone attesta una realtà di orrore che deve essere trasmessa attraverso di lui e diventa veicolo di un'eredità che deve sopravvivere al di là del suo racconto.

²⁰⁹ Ivi, p. 70

²¹⁰ Shoshana Felman, *Education and crisis, or the vicissitudes of teaching*, in Shoshana Felman, Dori Laub M. D., *op. cit.*

Qui si entra in un'altra dimensione della testimonianza del trauma, cioè quello dell'etica della memoria. Ciò che vorrei porre all'attenzione non è il senso di responsabilità insito nell'atto del ricordo collettivo; qui, in relazione al trauma, credo sia importante chiedersi come la testimonianza collettiva possa aiutare la rielaborazione nella vittima e di come avvenga una trasmissione nell'ascoltatore pubblico non del trauma, che in sé non è comunicabile, ma della narrazione che il testimone ne può fare. A questo riguardo Marcelo Pakman²¹¹, partendo da un'analisi delle opere di Borges, discute le implicazioni etiche dell'atto di testimonianza. Considerare la deposizione testimoniale quale dovere morale chiama in causa un altro attore di questo rapporto complesso, le altre vittime, coloro che non sono sopravvissuti e che ormai non possono più parlare. Essi rappresentano il potere sociale potenziale del testimone, perché se il racconto non diventasse pubblico, sarebbe come se non fossero mai esistiti e cadrebbero nell'oblio: «L'oblio viene qui definito come una mancanza di memoria collettiva»²¹². In questo risvolto della testimonianza, propone Pakman, il trattamento terapeutico del trauma implica trovare un posto per la testimonianza nel sociale, costruire una nuova memoria collettiva dove la testimonianza possa acquisire un significato comune.

Il testimone morale, come lo definisce Avishai Margalit²¹³ nel suo studio *The ethics of memory*, è colui/colei che ha visto cosa può produrre la malvagità umana e ne ha sperimentato le conseguenze su di sé; accetta la difficoltà di una condivisione del trauma perché, alla base della sua missione, sente la speranza in una comunità di ascoltatori per cui è necessario portare alla luce il male "indicibile" che ha vissuto. Una volta trovata una narrazione del proprio trauma come parte di un grande trauma storico, anche per le vittime che ormai non hanno più voce, l'imperativo etico della testimonianza diventa il criterio attraverso cui il sopravvissuto ri-definisce la propria identità, in vista del valore collettivo che la storia individuale assume.

La spinta etica, che trascende i limiti del trauma e si incarna nel ruolo del testimone, porta a una riflessione sulla congiunzione di responsabilità e memoria²¹⁴. In questa relazione diventa centrale il rapporto con l'Altro e il suo riconoscimento come interlocutore. Dove il trauma comporta l'isolamento della vittima, la testimonianza del trauma invece rappresenta un auto-riconoscimento da parte del sopravvissuto, il suo reinserimento in una comunità memoriale e il riconoscimento di un pubblico di ascoltatori verso cui si esercita un sentimento di responsabilità. Alla base di tale rapporto intersoggettivo la responsabilità si intreccia alla forma dialogica che assume la narrazione del trauma attraverso la testimonianza: se la comunicazione tra sopravvissuto e ascoltatori funziona è perché assume una forma di reciproco riconoscimento, del testimone da parte del pubblico e della platea (concreta o astratta) da parte del narratore.

²¹¹ Marcelo Pakman, *Soggettività, etica ed estetica della memoria*, in Elena Agazzi, Vita Fortunati (a cura di), *Memoria e saperi. Percorsi transdisciplinari*, Roma, Meltemi, 2007

²¹² Ivi, p. 179

²¹³ Avishai Margalit, *The ethics of memory*, Cambridge-Londra, Harvard University Press, 2004

²¹⁴ Carmen Leccardi, *La memoria responsabile*, in Donatella Barazzetti, Carmen Leccardi (a cura di), *Responsabilità e memoria. Linee per il futuro*, Roma, NIS, 1997

Esiste un ulteriore livello comunicativo, quello della memoria degli scomparsi che parla attraverso l'esperienza di chi invece è giunto a raccontarla. Carmen Leccardi sottolinea come in questa concezione morale della memoria la spinta etica non avvenga per un'autorità interiorizzata, ma da una condizione di essere-per-l'Altro, dove l'identità del soggetto testimoniale si costruisce attraverso il legame di responsabilità con l'Altro. Tale soggettività quindi esiste, e nel caso dell'esperienza traumatica si ricostruisce, solo nel rapporto dialogico con l'Altro. Non si tratta quindi di una condizione morale universale, ma di una scelta individuale e di un'esistenza unica.

C'è un ulteriore aspetto che qui vorrei sottolineare del rapporto tra responsabilità e memoria, in relazione all'esperienza traumatica. L'auto-riconoscimento grazie alla presenza dell'Altro rappresenta un atto contrario alla distruzione dell'identità della vittima compiuta nell'Olocausto, come in altre tragedie storiche collettive. Con una sapiente quanto criminale applicazione di burocrazia e tecnologia da parte del regime nazista, l'Olocausto ha dimostrato come massacri sistematici di tali proporzioni possano essere compiuti nella totale indifferenza del mondo circostante. L'efficiente processo di segregazione, prima sociale e poi fisica, di determinate "categorie" di persone ha consentito lo sviluppo di un'indifferenza morale nei confronti dell'Altro che ha funzionato come anestetico etico verso quello che stava accadendo. La distruzione di un mondo comune e di un tessuto intersoggettivo di relazioni ha permesso non solo la mancata assunzione di responsabilità nei confronti di questo Altro, ma anche la costruzione di un Nemico anonimo che divenne oggettivo e totale.

6.3 Trauma culturale

Il rapporto tra trauma e memoria non riguarda solo la dimensione psicologica e individuale; quando si affaccia alla sfera pubblica, allora è possibile parlare di trauma culturale. Una delle più importanti dissertazioni sull'argomento è offerta dal lavoro di Alexander, Eyerman, Giesen, Smelser, Sztopka. Ron Eyerman²¹⁵ scrive come solitamente si cerchi di definire il trauma attraverso categorie psicologiche e psicoanalitiche, ma è interessante chiedersi se il trauma possa agire ad un livello collettivo e culturale, quando cioè una comunità percepisce di aver vissuto un evento di portata tale da lasciare segni indelebili nella coscienza collettiva, determinando una nuova identità futura. Il trauma culturale non colpisce ogni singolo membro del gruppo, non si tratta di un'esperienza individuale, ma è percepito da tutti come risultato di un evento che ha determinato uno strappo irripetibile nel sistema di significati collettivamente condivisi. Per questo è necessario reimpostare tale sistema includendo l'evento traumatico al suo interno che, per essere rielaborato, deve essere spiegato e reso coerente all'interno della sfera pubblica.

²¹⁵ Ron Eyerman, *Il passato nel presente: cultura e trasmissione della memoria*, in Marita Rampazi, Anna Lisa Tota (a cura di), *La memoria pubblica. Trauma culturale, nuovi confini e identità nazionali*, Torino, Utet, 2007

Jeffrey C. Alexander²¹⁶ ha dato un contributo fondamentale nella definizione del trauma oltre il dominio più prettamente psicoanalitico, osservando invece i processi sociologici che agiscono nella definizione dell'identità collettiva. Egli infatti sostiene che il concetto di trauma culturale possa essere compreso come fenomeno empirico alla base di processi per la creazione di nuove e significative correlazioni tra eventi e strutture sociali. Sotto questa luce il trauma culturale chiama in campo una responsabilità sociale e politica in quanto può funzionare come elemento di coesione e identificazione per gruppi sociali e intere nazioni. Il trauma viene utilizzato come strumento culturale che definisce l'identità di un gruppo, per cui l'individuazione della causa di sofferenza determina una distinzione tra un "noi" e un "loro": il noi si costruisce sul mancato riconoscimento del dolore altrui.

La teoria di Alexander sulla formazione del trauma culturale nasce dalla contrapposizione a una "lay trauma theory"²¹⁷, secondo cui i traumi sarebbero una naturale conseguenza di certi eventi che distruggono il benessere di una collettività. Secondo tale teoria l'effetto traumatico è percepito come una normale reazione dell'essere umano di fronte a determinati eventi. La psicoanalisi infatti ci ha mostrato come a livello individuale si attivi un meccanismo di difesa attraverso la rimozione del ricordo dell'evento che riemerge sotto forma di reazioni inconsce emozionali.

La teoria di Alexander invece mostra la sua originalità uscendo dalla sfera individuale e analizzando i fenomeni che utilizzano il trauma collettivo. Considerando il fatto che nella dimensione pubblica il trauma possa agire senza che l'evento abbia coinvolto direttamente alcuno dei suoi membri, Alexander rifiuta di considerare che siano gli eventi intrinsecamente a creare traumi collettivi, ma il trauma è un'attribuzione socialmente mediata. E tale attribuzione può avvenire subito dopo l'evento o addirittura come conseguenza di un fatto traumatizzante che non è mai realmente accaduto: il trauma può essere costruito sulla base di «imagined traumatic event»²¹⁸, dove per *imagined* non si intende semplicemente *immaginato*, ma legato all'immaginario e quindi intrinseco al processo di rappresentazione. L'immaginario contribuisce alla costruzione del trauma sia se si riferisce a qualcosa che si è veramente verificato nella comunità sia a qualcosa che non è mai successo. Il potere dell'immaginario trascende la questione della veridicità dei fatti, perché solo attraverso di esso, nel processo di rappresentazione, i fatti assumono il valore di esperienza: il significato traumatico può essere attribuito a fatti non per la loro reale atrocità (non principalmente per quello), ma perché sono creduti atroci e come tali hanno delle ricadute sulla percezione dell'identità collettiva del gruppo.

Proprio perché l'identità individuale come quella collettiva è legata a un sistema di riferimenti, il senso di sicurezza dei singoli membri si basa su un sistema di aspettative culturali e emotive

²¹⁶ Jeffrey C. Alexander, *Towards a theory of cultural trauma*, in Jeffrey C. Alexander, Ron Eyerman, Bernhard Giesen, Neil J. Smelser, Piotr Sztompka, *Cultural trauma and collective identity*, Berkeley, University of California press, 2004

²¹⁷ Ivi, pp. 2-4

²¹⁸ Ivi, p. 8

garantite dall'appartenenza ai gruppi sociali di cui sono membri. Si tratta di una stabilità di significati condivisi più che di azioni concrete. Che le strutture di significato siano sconvolte e destabilizzate, non è il risultato di un evento particolare, ma di un processo socioculturale, che ha imposto con successo un nuovo sistema di classificazione. Tale processo culturale è sottoposto all'influenza delle strutture di potere e dell'abilità di certi agenti sociali. Il trauma culturale nasce da eventi che portano da una crisi sociale a una crisi culturale e tale passaggio si basa sulla distinzione tra i fatti e la loro rappresentazione, in quello spazio prende forma il processo traumatico. Il trauma non è la conseguenza di una sofferenza collettiva, ma è la reazione a un dolore che, per quel gruppo sociale, costituisce il senso della propria identità, e così avviene nel momento in cui determinati influenti attori sociali decidono che quel dolore diventi una rappresentazione simbolica della minaccia al fondamento del senso di sé collettivo.

Gli agenti del processo traumatico sono *carrier groups*, gruppi dirigenti che occupano posizioni particolari nella struttura sociale e che hanno interessi sia materiali che ideali nella sfera pubblica. Grazie al loro talento discorsivo esercitano un'influenza sulle strutture di significato collettive, si tratta di élite istituzionali, religiose o generazionali che, favorite anche da una determinata situazione storica, riescono a modificare le risorse simboliche sociali. Tali gruppi dirigenti sono responsabili della creazione di una nuova *master narrative* della sofferenza come risultato di un processo rappresentativo e figurativo che, per essere efficace, deve dare delle risposte a quattro quesiti fondamentali: cosa è realmente accaduto (natura della sofferenza); quale gruppo di persone è colpito dalla tragedia e quindi dal trauma (natura della vittima); quale relazione si instaura tra le vittime e la società più generale; chi è il responsabile del trauma (attribuzione di responsabilità). Nella creazione di una nuova narrazione ufficiale avviene un processo di ri-classificazione culturale che produce la storia fondante di una comunità che lì vi riconosce il proprio trauma. Si tratta soprattutto di un atto linguistico che, per diventare la versione ufficiale, necessita di arene istituzionali attraverso cui il messaggio si diffonda e si stratifichi: religione, sfera estetica, sfera legale, mondo scientifico, burocrazia statale e mass media.

Quando il processo di creazione del trauma entra nella sfera dei mass media, spiega Alexander, deve confrontarsi contemporaneamente con grandi opportunità e limiti considerevoli. La comunicazione di massa mediata infatti permette alla narrazione traumatica di assumere una forma drammatizzata, conferendo a una determinata interpretazione dei fatti un potere persuasivo amplificato rispetto ad altre versioni. Tuttavia, allo stesso modo, tale narrazione è sottoposta a regole e limitazioni del mondo dei media; per quanto riguarda ad esempio l'informazione giornalistica: concisione, neutralità, pluralità di opinione. L'arena mediale instaura una competizione tra vari tipi di pubblico cui la comunicazione del trauma si rivolge e talvolta genera una produzione esagerata e distorta di notizie. Quando un evento è riportato come "traumatico" può innescare un confronto tra un gruppo sociale riconosciuto come vittime traumatizzate e un altro gruppo riconosciuto come i colpevoli (politici o élite) che, nell'arena mediatica, possono

attaccare e accusare i media e i giornalisti impegnati nella comunicazione dei fatti in quanto traumatici.

Possiamo concludere osservando che l'esperienza del trauma può essere compresa anche come processo sociologico in cui si definiscono l'atto di offesa verso una collettività, le vittime e le responsabilità, le conseguenze morali e materiali. Uno degli aspetti più interessanti della teoria del trauma culturale consiste nel suo rapporto con l'identità: il trauma così vissuto e rappresentato porta inevitabilmente a una trasformazione dell'identità collettiva, basata sul recupero e ricostruzione del passato storico. Tale memoria collettiva agisce come una forza che ridefinisce l'autopercezione attuale di quella collettività, attraverso una ricostruzione della sua storia precedente. Una volta che la narrazione ufficiale diventa quella del trauma e l'identità collettiva viene ridefinita sulla base di quell'esperienza, il clamore delle accuse si placa e anche il carico emotivo legato agli eventi traumatici rientra in una routine. Il trauma diventa parte della sfera pubblica, si concretizza in forme istituzionalizzate come monumenti, musei, manufatti artistici e luoghi "sacri" che diventano parte di un'abitudine rituale.

Neil J. Smelser²¹⁹ si interroga sulle differenze tra trauma psicologico e trauma culturale. Sottolinea come non tutti gli eventi possano necessariamente e automaticamente diventare cause di un trauma culturale, l'esito dipende dal contesto socioculturale in cui si trovava la società colpita all'epoca dei fatti storici considerati l'origine del malessere collettivo. Questo a conferma del fatto che gli stessi eventi storici possono non essere traumatici per tutte le società coinvolte. Lo stesso fatto inoltre può essere classificato come trauma a partire da un determinato momento della storia di quella società e non in un altro. Possiamo comprendere come i traumi culturali siano in gran parte creati storicamente, più che originati dagli eventi in sé. Se il trauma culturale è legato al contesto, Smelser si interroga su che tipo di sistema sia quello culturale per diventare oggetto di un tale sconvolgimento collettivo. Il sistema sociale offre alle relazioni tra individui una struttura organizzativa che si esprime attraverso ruoli socialmente riconosciuti e istituzioni classificate sulla base della loro funzione (economica, legale, educativa, medica ecc.), e presenta un sistema di classificazione stratificato e articolato in classi o gruppi etnici. Perciò un trauma che si possa definire sociale andrebbe a colpire e sovvertire le arene istituzionali che reggono l'organizzazione di quella società. Fatti come guerre, carestie o epidemie possono decimare il numero di componenti di una società, provocando fenomeni di dislocazione e catastrofi umanitarie che nel tempo costituiscono le cause di un trauma sociale, proprio perché hanno comportato una riorganizzazione di quella società colpita.

Riguardo al nostro caso studio, le guerre degli anni '90 e la disintegrazione del sistema sociale jugoslavo hanno determinato un totale riassetto del tessuto sociale e economico di paesi che si sono trovati a doversi riconoscere e organizzare come società autonome con nuove istituzioni. Si

²¹⁹ Neil J. Smelser, *Psychological Trauma and Cultural Trauma*, in Jeffrey C. Alexander, Ron Eyerman, Bernhard Giesen, Neil J. Smelser, Piotr Sztompka, *Cultural trauma and collective identity*, Berkeley, University of California press, 2004

tratta di un trauma sociale che alcuni paesi hanno già superato, come la Slovenia, attraverso la costruzione di una nuova narrazione ufficiale autonoma. Il trauma sociale però non coincide con il trauma culturale, che nel caso dei giovani stati ex-jugoslavi sembra ben più radicato. La cultura è un sistema composto da elementi come valori, norme, credenze, conoscenze, ideologie, che offrono delle strutture di significato, e che permettono di costruire un'identità sia collettiva sia individuale. Per una società nazionale la cultura rappresenta la struttura che le garantisce unità e coerenza, dove per unità si intende il consenso generale e l'auto-riconoscimento, anche da parte di controculture e subculture che possono innescare un conflitto con il sistema dominante, ma che allo stesso tempo devono fare i conti con quel consenso. Spesso gli eventi storici portano a un trauma sia sociale che culturale; in campo culturale viene sconvolto tutto il sistema di significati che costituisce l'identità di una società. Il trauma culturale può anche riguardare solo una parte della società, un gruppo, in quel caso tutto il sistema di unità e coerenza sociale può essere messo in discussione: il riconoscimento di un trauma culturale all'interno della stessa società innesca una contestazione tra gruppi politici e dirigenti per la denuncia di ciò che è successo e le sue conseguenze, il significato da attribuire a tali conseguenze e i sentimenti che ne sono derivati. Quando una memoria storica si impone come trauma nazionale di cui la società è responsabile, occorre poi che quello status traumatico venga attivamente sostenuto e riprodotto, in questo il trauma culturale differisce da quello psicologico. L'individuo affronta il trauma psicologico attraverso meccanismi prima di difesa e adattamento, poi di gestione e rielaborazione; a livello culturale invece i meccanismi attraverso cui il trauma si manifesta sono quelli stabiliti da agenti sociali e gruppi rivali.

Le teorie del trauma culturale sono fondamentali per l'argomento di questa ricerca, per comprendere quali culture si siano costruite sul trauma causato dalle guerre che hanno sconvolto l'ex-Jugoslavia negli anni '90. Per alcune società il lavoro di rielaborazione deve essere ancora attivato, permangono in un periodo di latenza ed emergono solo attraverso i sintomi, conclamati e denunciati nel campo dell'arte.

Il concetto di trauma culturale inoltre aiuta a guardare al fenomeno da un punto di vista diverso e forse meno "intoccabile", e ci consente di comprendere come anche il trauma diventi uno strumento di potere e aggregazione, coerentemente con quanto emerso dall'analisi del rapporto tra storia e memoria, di cui abbiamo trattato nei capitoli precedenti. Dominick LaCapra²²⁰, i cui studi sulla rappresentazione del trauma torneranno preziosi per l'analisi cinematografica, scrive che è possibile sviluppare una visione traumatica della storia che non riguardi solo i fatti, ma anche le conseguenze; per questo rivendica la necessità di un approccio empatico storico. Pur con un atteggiamento empatico nello studio del trauma culturale storico, è importante non cadere in facili generalizzazioni e considerare che gli effetti postumi dell'evento traumatico non colpiscono tutti i membri di una collettività e non colpiscono tutti nello stesso modo. LaCapra afferma come sia già

²²⁰ Dominick LaCapra, *Writing history, writing trauma*, Baltimora-Londra, The Johns Hopkins University, 2001

necessario distinguere tra le persone direttamente coinvolte e coloro che sono nati dopo i fatti, non direttamente colpiti: la generalizzazione indiscriminata del concetto di sopravvissuto e la confusione tra la ricostruzione storiografica e l'osservazione dei traumi lasciati hanno solo l'effetto di confondere la distinzione storica cruciale tra i fatti e i sintomi delle loro conseguenze.

6.4 Luoghi del trauma

A conclusione di questa panoramica è interessante approfondire il legame tra il trauma storico e le caratteristiche dei siti deputati al ricordo nella sfera pubblica, che Patrizia Violi ha esposto nel suo libro *Paesaggi della memoria. Il trauma, lo spazio, la storia*. L'approccio di Violi è semiotico, ma nella sua analisi ho trovato dei collegamenti interessanti ai "luoghi del trauma" ancora presenti nei Balcani, e con le narrazioni cinematografiche di quei luoghi, anche quando non direttamente rappresentati.

Violi distingue i siti del trauma dai più generali luoghi della memoria. A prescindere dalla forma che assumono (che siano musei, memoriali, cimiteri, ecc.) si caratterizzano per essere stati teatro di eventi violenti collettivi e per portare ancora le tracce del trauma da cui nascono. Si presentano come forme particolari di "indici" dell'evento e lo riattualizzano nel presente. A differenza degli altri luoghi della memoria, i siti del trauma instaurano un rapporto particolare con la morte che lì è avvenuta e che conferisce loro una potenza simbolica e evocativa. Per questo suo significato ulteriore il luogo del trauma può diventare meta di pellegrinaggi o azioni devozionali, più che destinazioni di conoscenza. «Essi sono luoghi ove l'irrappresentabile è già avvenuto»²²¹, chiamano in causa non solo il sapere, ma anche il sentire, percepiti come tracce autentiche del passato. In questi luoghi la storia non permane in forma di ricostruzione o rievocazione, come accade nei musei e esposizioni, essi funzionano piuttosto da indici dell'evento traumatico, vengono riconosciuti come tali e quindi possono portarne testimonianza nel tempo. Tra i siti analizzati Violi si sofferma sull'esempio italiano del Museo per la Memoria di Ustica a Bologna, e su alcune realtà internazionali, come la Escuela Superior de Mecanica de la Armada (ESMA) a Buenos Aires, sito del trauma della dittatura militare cilena.

La studiosa mette in guardia sull'autenticità conferita a tali siti solo per il surplus di significato che sembrano portare: spesso i luoghi in cui il trauma si espone presentano una struttura ibrida, composta di tracce autentiche e parti ricostruite appositamente per ottenere una determinata impressione sul visitatore. In questo risiede il loro paradosso: se il trauma si presenta come qualcosa di inesprimibile, è difficile immaginare di darvi una forma concreta. Rimane aperta la questione se questa materialità non modifichi il significato dell'evento traumatico, Violi sostiene che ciò che è conservato subisce una trasformazione proprio perché assume la forma di un luogo visitabile e destinato alla conservazione.

²²¹ Patrizia Violi, *Paesaggi della memoria. Il trauma, lo spazio, la storia*, Milano, Bompiani, 2014, Kindle e-book, cap. 2.1 *This must be the place*

A mio parere una riflessione sui siti che tentano di "mostrare" il trauma spinge a interrogarsi se sia possibile trovare una forma di conservazione dell'esperienza traumatica, o se attraverso la museificazione questi luoghi semplicemente diventino qualcos'altro e perdano il loro significato autentico. Come per la terapia psicoanalitica, la narrazione è il punto di partenza per una rielaborazione del trauma, per una sua trasformazione in memoria; credo che la trasformazione di tali luoghi da siti di eventi traumatici a spazi visitabili sia il segno di un processo che avviene nello spazio pubblico e che porta quegli stessi a diventare luoghi della memoria. Per i siti in cui non è avvenuto uno specifico processo di museificazione evidente, il loro significato non è insito naturalmente nel luogo, ma è il risultato di un processo di riconoscimento e di attribuzione del valore di testimonianza dell'evento traumatico che unisce il sistema di credenze del visitatore a una retorica dell'autenticità iscritta nel luogo.

Attraverso il potere evocativo delle tracce i siti portano a immaginare ciò che non può essere mostrato, implicano così una sovrapposizione tra ciò che il luogo è stato e ciò che è diventato. Coinvolgono la sfera del sentire più che del vedere, quella del dovere alla testimonianza più che una spinta alla conoscenza. Due sono gli elementi che possono stimolare il coinvolgimento emotivo del visitatore di siti del trauma museificati e conferire quel surplus di autenticità: l'esposizione di oggetti personali delle vittime e l'uso di materiale iconografico. Gli esempi più conosciuti riguardano l'esposizione di reperti legati all'Olocausto, ma per portare esempi pertinenti all'oggetto di questa ricerca, anche a Potočari sono esposti oggetti e fotografie delle vittime di Srebrenica, mentre il War Childhood Museum di Sarajevo raccoglie giocattoli, video e fotografie appartenuti ai bambini coinvolti nell'assedio della città. L'esposizione di oggetti personali e intimi, scrive Violi, aumenta la "densità figurativa" e il gradiente di realismo del luogo, ma soprattutto essi portano con sé un valore di autenticità che si trasferisce al sito: sono prove materiali degli eventi passati, tracce dell'individualità che li ha posseduti, testimonianze dei reali testimoni. Gli oggetti diventano il veicolo per la riattualizzazione non solo della persona, ma soprattutto della sua condizione in relazione ai fatti, permettono di rendere presente ciò che non è più visibile. Per quanto riguarda l'uso di fotografie legate al trauma, quelle relative a determinati eventi storici fanno parte ormai della nostra memoria visiva globale, ma pongono lo stesso problema degli oggetti personali: si ha veramente il diritto di esporre tali manufatti senza il consenso di chi vi è rappresentato o dei reali possessori? In nome di quale verità storica si espongono questi materiali? Se per l'oggetto è il legame con la persona che lo rende una testimonianza, le foto che rappresentano le vittime collocano in realtà l'osservatore fuori campo, oltre il quadro dell'immagine, perché richiamano all'evento che si è verificato dopo quello scatto.

I luoghi del trauma pongono anche il problema della loro conservazione e del rapporto con lo spazio che li circonda: se mantenerli inalterabili in una immutabile fedeltà ai fatti del passato o se risocializzarli in nuove modalità di riuso. Non si tratta di quale forma dare al luogo quanto del suo significato, il valore storico in relazione a una determinata comunità, la narrazione che si fa

dell'evento. Questo riguarda la posizione del visitatore rispetto al sito del trauma e alla sua memoria: attraverso l'esperienza di un trauma secondario che il luogo conferisce, il visitatore svolge una funzione testimoniale. Il trauma della visita investe il visitatore del ruolo di testimone vicario del passato, l'atto del visitare il luogo diventa quindi un atto di testimonianza. Tale passaggio è basato sul concetto di memoria protesica, la memoria di eventi che non si sono vissuti direttamente, ma esperiti attraverso la mediazione di un luogo che attivi una forma di empatia.

Sono giunta ai concetti di empatia e di memoria protesica perché uniscono le considerazioni sul ruolo dei siti del trauma alla mediazione svolta dai mezzi di comunicazione di massa, in particolare il cinema, nella trasmissione dell'esperienza traumatica e nell'attivazione di una sua memoria. Violi parla di cinema e televisione come mezzi di comunicazione e trasferimento dell'esperienza traumatica anche a chi non ha vissuto l'evento, ma ha accesso alla sua rappresentazione. La potenza della memoria protesica consiste proprio nella capacità di stimolare l'empatia nello spettatore e attivare una coscienza sociale di quei traumi e degli eventi che li hanno generati. In una riflessione sul rapporto tra l'esperienza traumatica e una sua possibile rappresentazione, attraverso i luoghi o i media, pongo degli interrogativi cui cercherò di rispondere più avanti nella ricerca: è possibile una traduzione cinematografica dell'esperienza traumatica? E, in assenza di luoghi dedicati, può un film svolgere la funzione di sito del trauma e della sua memoria? Questi quesiti sono centrali soprattutto nel cinema bosniaco e nelle interpretazioni della guerra che registi e registe hanno dato in questo ventennio. Di fronte agli stessi interrogativi, i casi di Srebrenica, Sarajevo e le opere del cinema bosniaco femminile daranno diverse risposte.

Parte 2

IL CINEMA TRA RAPPRESENTAZIONE STORICA E RACCONTO MEMORIALE: RIELABORAZIONI DEL TRAUMA NEL CINEMA POST-JUGOSLAVO

1. L'arte cinematografica tra rappresentazione storica e racconto memoriale nel contesto dell'ex-Jugoslavia

Introduzione al capitolo

Dalle teorie sulla memoria e sul trauma in questa seconda parte si entra nel campo degli studi cinematografici. Come si relaziona il cinema ai meccanismi del ricordo personali e collettivi? Quale valore assume l'opera cinematografica nella ricerca storica? In questo capitolo sono presentate alcune riflessioni che riguardano il rapporto del cinema con il tempo. Fin dalla sua nascita il cinema è stato definito dispositivo di memoria in grado di rielaborare la durata temporale, costruendo un universo che unisce il presente del film, il tempo del racconto e la percezione dello spettatore. Il flashback è uno degli elementi del linguaggio filmico dove si intrecciano diversi piani temporali attraverso immagini e sequenze che, a partire dai ricordi del singolo personaggio, costituiscono un patrimonio culturale riconoscibile anche dallo spettatore. Il flashback non è l'unico strumento cinematografico ricostruttivo del passato, secondo Deleuze infatti alcuni registi riescono a creare nei loro film un'immagine-tempo che si accosta ai processi memoriali. Confrontandosi con la memoria collettiva e culturale, il cinema viene a contatto inevitabilmente anche con la storia. Robert A. Rosenstone si è occupato del ruolo dei materiali filmici nella ricerca storica, distinguendo tra i diversi generi e tra cinema classico e sperimentale. Il ruolo della macchina da presa di fronte alla storia, la capacità di rielaborare i fatti attraverso un linguaggio artistico sono alcuni temi trattati nel caso specifico di cui mi occuperò nei prossimi capitoli: come il cinema post-jugoslavo abbia raccontato le guerre balcaniche degli anni '90. Prima di addentrarsi nell'argomento, concludo questa parte con una panoramica sulle diverse cinematografie nate dalla dissoluzione della Jugoslavia, per costruire un quadro di sfondo delle opere che saranno analizzate più in profondità nei capitoli successivi.

1.1 La memoria nel linguaggio cinematografico

Nel *Dizionario della memoria e del ricordo*¹, alla lettera F si trova anche il termine "Film", definito come «dispositivo di memoria per il movimento»². Perché inserire il film in un dizionario della memoria? La definizione si riferisce sia al materiale, la pellicola, sia all'opera culturale e al prodotto industriale, le cui immagini si trasmettono tramite proiezione. I film quindi possono essere concepiti come dispositivi di memoria che immagazzinano immagini e, attraverso il montaggio, le rielaborano con suoni e rumori in un risultato indipendente dalla temporalità lineare, che può presentare al suo interno anche diversi livelli temporali.

¹ Nicolas Pethes, Jens Ruchatz (a cura di), *Dizionario della memoria e del ricordo*, Milano, Bruno Mondadori, 2005

² Ivi, p. 198

André Bazin³ ha osservato come già la fotografia e ancora prima le arti plastiche soddisfino un bisogno fondamentale umano, la difesa contro il tempo. Se nell'evoluzione dell'arte, e dopo essere entrati nell'era della sua riproduzione tecnica, non è più una questione di identità ontologica del modello e del ritratto, rimane il fatto che l'immagine e l'artefatto aiutino a ricordare e forse qualcosa in più. Bazin si spinge oltre, non si tratta più della sopravvivenza dell'uomo, ma della creazione di un universo ideale a immagine del reale, dotato di un'autonomia temporale. Secondo Bazin, il film presenterebbe quel che egli chiama "complesso della mummia": il film, registrando un fatto passato e proponendolo allo spettatore come presente, cerca la perennità dell'immagine nella forma, ma presenta anche un suo tempo interno tutto particolare che può costruirsi su diversi livelli e che si confronta con il tempo interiore dello spettatore. La fotografia prima, e ancor più il cinema dopo, si trovarono a soddisfare due bisogni che hanno segnato lo stacco inevitabile con le altre arti plastiche: l'ossessione del realismo e il bisogno di illusione. La fotografia aveva dimostrato la capacità di fissare una porzione di mondo in modo automatico e questo le conferiva un grande potere di credibilità; nel suo rapporto con il tempo, la fotografia non rende il concetto di durata, ma lo fissa in un'immagine che lo esclude dalla propria corruzione. Il cinema porta a compimento il processo iniziato attraverso l'obiettivo fotografico, ma non fissa l'attimo, non conserva l'oggetto ripreso intatto in un istante, piuttosto restituisce un'immagine delle cose che è anche quella della loro durata, come scrive Bazin, è «la mummia del cambiamento»⁴.

Questa struttura di elaborazione del tempo, affine a quella del sogno, permette di accostare il cinema alla memoria. Il rapporto è di lunga data: già subito dopo la nascita del cinematografo, uno dei maggiori filosofi della memoria, Henri Bergson, aveva parlato del cinema come di una metafora della memoria. In *Evoluzione creatrice* egli identifica il funzionamento della coscienza nel modo in cui il proiettore cinematografico mette in movimento le immagini⁵. Rispetto alle altre arti il cinema sembra avere una particolare relazione con il tempo: riesce a modificare quello in cui è inserito lo spettatore e a trasportarlo in una durata autonoma e interna. Questa capacità si basa sulla distinzione tra un tempo della storia (diegetico) e un tempo del discorso (filmico)⁶, che rappresenta la progressione del racconto. Nel tempo diegetico ogni evento trae il suo significato dalla collocazione nella cronologia della storia; il narratore o la narrazione però non devono necessariamente far conoscere gli eventi rispettando la temporalità della storia. Riguardo all'ordine degli eventi, flashback e flashforward rappresentano la libertà del tempo diegetico, un salto indietro o in avanti nell'esposizione dei fatti all'interno del discorso filmico.

Il flashback è una delle figure del linguaggio filmico attraverso cui formalmente si realizza una "presentificazione" del passato: la memoria del personaggio prende forma visiva per lo spettatore.

³ André Bazin, *Che cosa è il cinema?*, Milano, Garzanti, 1999

⁴ Ivi, p. 9

⁵ Nicolas Pethes, Jens Ruchatz (a cura di), *op.cit.*, p. 199

⁶ Gianni Rondolino, Dario Tomasi, *Manuale del film. Linguaggio, racconto, analisi*, Torino, UTET Libreria, 2005

Nel cinema questa tecnica narrativa di inserire fatti del passato o del futuro (nel caso del flashforward) nel presente della storia si collega al ruolo centrale assunto dallo strumento del montaggio, che consente una sovrapposizione degli assi temporali. Maureen Turim⁷, nella sua ricostruzione dell'uso del flashback nella storia del cinema, sottolinea come la memoria, nella sua dimensione psicoanalitica e filosofica, sia uno dei concetti iscritti in questi salti nel passato. Per lo studioso il flashback fornisce l'immagine non solo del passato del personaggio, ma anche del tempo storico, registrato e condiviso: «If flashbacks give us images of memory, the personal archives of the past, they also give us images of history, the shared and recorded past. In fact, flashbacks in film often merge the two levels of remembering the past, giving large-scale social and political history the subjective mode of a single, fictional individual's remembered experience. This process can be called the subjective memory, which here has the double sense of the rendering of history as a subjective experience of a character in the fiction, and the formation of the Subject in history as the viewer of the film identifying with fictional character's positioned in a fictive social reality»⁸.

L'osservazione di Turim si inserisce nell'impostazione di questa ricerca, perché unisce la dimensione personale e quella collettiva del ricordo, a indicare che le immagini create sullo schermo non sono mai frutto di un patrimonio solo individuale, ma anche culturale, condiviso tra autore (regista e sceneggiatore), personaggio e spettatore. Anche il flashback, pur essendo segnato dalla soggettività e dalla visione del singolo, può dare vita a una ricostruzione storica, condivisa e inserita in un contesto collettivo. Il flashback mostra il legame del cinema con la memoria anche dal punto di vista psicoanalitico, ponendo lo spettatore nella condizione di osservare un procedimento, in atto sullo schermo, che è analogo a quello del recupero di contenuti rimossi. Come abbiamo visto nella prima parte, la terapia psicoanalitica consiste nella ricostruzione del passato vissuto da parte del paziente e nel decifrare i sogni e le manifestazioni inconscie (rielaborazioni di quello stesso passato), un procedimento analogo a quello creativo del flashback. Scrive Turim, soprattutto nel cinema di finzione, a volte l'analogia con la terapia psicoanalitica è diretta, quando il flashback diventa la storia narrata dal paziente. Molto più spesso invece non c'è un riferimento diretto alla situazione dell'analisi, in questo caso lo spettatore può identificarsi sia con l'analista, assistendo ai ricordi che prendono forma sullo schermo, sia con il narratore di quelle memorie.

Il flashback è solo una delle soluzioni cinematografiche di ricostruzione del passato. Con l'evoluzione del cinema e l'avvento di nuovi movimenti e correnti, il cinema moderno ha visto lo sviluppo di stili autoriali che hanno elaborato forme nuove e più complesse di rappresentazione del passato sullo schermo. Recuperando le idee di Bergson e analizzando le opere di alcuni registi,

⁷ Maureen Turim, *Flashbacks in film*, New York-Londra, Routledge, 1989

⁸ Ivi, p. 2

Gilles Deleuze⁹ ha esposto le sue teorie sul rapporto tra cinema e tempo, andando oltre quella che egli chiama l'immagine-ricordo, rappresentata attraverso il flashback. Deleuze osserva in certi registi una profondità di campo che crea un'immagine-tempo, definibile con la memoria. Più che una funzione di realtà, come Bazin, Deleuze riconosce all'immagine cinematografica una funzione di memorazione, di temporalizzazione, quindi un invito a ricordare. Il filosofo francese distingue tra la semplice evocazione del passato attraverso l'immagine-ricordo o flashback (usata soprattutto nel cinema classico) che si traduce in «una successione di presenti che passano secondo il tempo cronologico»¹⁰, e il lavoro sul tempo fatto da autori come Orson Wells e Alain Resnais: uno sforzo di evocazione, inteso a suscitare l'esplorazione di zone virtuali del passato che abbia una funzione di memorazione, quindi una spinta a ricordare più che un'immagine precisa.

Attraverso le osservazioni di Turim come di Deleuze, vorrei mettere in evidenza la particolare capacità del cinema di confrontarsi sia con la ricostruzione memoriale individuale e biografica, sia con quella collettiva e storica. Le due dimensioni probabilmente non sono distinguibili così nettamente, perché proprio lo spettatore, di fronte a quelle immagini del passato, può riconoscere una narrazione di finzione e allo stesso tempo inserire quella storia in un contesto più ampio, storico e sociale. Lo spettatore si relaziona al passato attraverso immagini e sequenze che vanno a comporre una memoria collettiva, come appartenente a determinati gruppi sociali, e una memoria culturale, in quanto il cinema contribuisce a quel sistema simbolico di una cultura nazionale e globale.

Nel rapporto con la memoria collettiva, culturale e sociale, le sequenze create dal cinema, che siano di finzione o documentarie, vanno a comporre un bagaglio specifico che possiamo definire memoria cinematografica. A riguardo Sara Pesce¹¹ scrive che le modalità attraverso cui il cinema memorializza un evento storico, cioè lo trasforma con un'operazione estetica, fanno parte del modo con cui le società ricordano. Il cinema collabora alla formazione di un archivio di immagini (di finzione come di riprese sul campo) che vanno a costituire un patrimonio memoriale anche per coloro che guardano a quel fatto come a un ricordo fittizio (vedi concetto di memoria protesica nel capitolo dedicato al trauma). Se, come abbiamo visto nei capitoli della parte precedente, la memoria culturale sopravvive e si tramanda attraverso rappresentazioni socialmente riconosciute e condivise, all'interno di quella stessa memoria il cinema svolge un ruolo particolare per la sua capacità (anche tecnologica) di dare una forma concreta al passato e alla temporalità. Per questo i film possono presentarsi come surrogati non tanto del fatto passato in sé, quanto del suo ricordo.

Sara Pesce rileva come, di fronte alla graduale scomparsa dei testimoni diretti di un'epoca, il cinema svolga la funzione di "mediatore" della memoria; dove questi mediatori possono essere fonti documentarie o opere di finzione. Per le loro caratteristiche tecniche i film si presentano come

⁹ Gilles Deleuze, *L'immagine-tempo*, Milano, Ubulibri, 1989

¹⁰ Ivi, p. 125

¹¹ Sara Pesce, *Memoria e cinema*, in Elena Agazzi, Vita Fortunati (a cura di), *Memoria e saperi. Percorsi transdisciplinari*, Roma, Meltemi, 2007

dispositivi di memoria, molto simili al processo del ricordo: dopo la fase di immagazzinamento c'è l'elaborazione e, infine, la proiezione della memoria, resa mediante un linguaggio che unisce suoni e immagini e che ha un impatto diretto sulle emozioni.

1.2 Alcune riflessioni sulla trasfigurazione cinematografica della storia

Quando si parla del rapporto tra cinema e memoria culturale e collettiva, è forse inevitabile fare riferimento anche ad una dimensione storica. Se riguardo alla memoria non occorre fare una distinzione netta tra documentario e finzione, nel rapporto con la storia tale distinzione diventa il punto centrale di un dibattito in cui forse non si giungerà mai a una conclusione condivisa. Tantissimi studiosi hanno dibattuto intorno alla questione se un film possa essere considerato materiale per gli storici e, soprattutto nei riguardi del cinema di finzione, quale atteggiamento gli storici debbano tenere di fronte a un'opera che è frutto di invenzione.

Robert A. Rosenstone¹² rileva una certa diffidenza da parte degli storici verso l'uso di materiali filmici, e individua due atteggiamenti predominanti: un uso esplicito e uno implicito dei film quali fonti per un determinato periodo storico. L'approccio esplicito considera le pellicole come uno specchio del clima sociale e politico dell'epoca in cui sono stati girati («Typical is the anthology *American History/American Film*, which finds "history" in such works as *Rocky*, *Invasion of the body snatchers*, *Viva Zapata* and *Drums along the Mohawk*»¹³); tale approccio si basa sul fatto che il cinema svolga una funzione «storica», ma non distingue i materiali in base al loro genere né individua alcun ruolo specifico per i film che trattano direttamente di temi storici. Tale approccio generalista pone un problema: se si considera il cinema alla pari delle fonti scritte, Rosenstone si chiede perché allora considerare i testi filmici solo come un "riflesso" della loro epoca e non come un testo storico a tutti gli effetti. Anche i documenti scritti sono frutto dell'epoca in cui sono prodotti, allora perché proprio i film devono essere considerati interpretazioni del contenuto di altre fonti, ad esempio documenti scritti o libri pubblicati?

L'approccio implicito invece tratta i film con la stessa logica usata per la storia scritta ufficiale, sottoponendoli agli stessi criteri di giudizio riguardo alla qualità dei dati proposti, la loro verificabilità, l'esposizione degli argomenti e l'uso di testimonianze. Tale utilizzo delle fonti filmiche pone alcune questioni importanti, che si ricollegano anche a quello che ho cercato di mettere in evidenza nei capitoli precedenti, in particolare nel rapporto tra storia e memoria: primo, l'abitudine, e forse il pregiudizio metodologico, di considerare la storia scritta nei libri come veicolo principale nell'analisi del rapporto tra presente e passato determina i criteri di analisi anche di altre fonti; secondo, questa impostazione metodologica si basa sul fatto di assumere la storia scritta ufficiale quale racconto fedele alla realtà degli avvenimenti. Come abbiamo visto anche nella parte

¹² Robert A. Rosenstone, *The Historical Film: Looking at the Past in a Postliterate Age*, in Marcia Landy (a cura di), *The Historical Film: History and Memory in Media*, New Brunswick (New Jersey), Rutgers University Press, 2001

¹³ Ivi, p. 51

precedente, quella storica è pur sempre una ricostruzione, basata sull'aggregazione di dati e informazioni, secondo un progetto o una visione più ampi che, anche se non esplicitamente dichiarati, fanno parte di un sistema, ritenuto non problematico, con cui la storia è scritta e tramandata.

Riguardo ai film come materiale storico vorrei recuperare ancora alcune riflessioni di Rosenstone, che torneranno utili nei capitoli successivi, dedicati all'analisi più strettamente cinematografica di alcune opere provenienti dalle cinematografie ex-jugoslave e di alcuni autori che si sono confrontati con la storia e con la guerra. Rosenstone individua tre categorie di rappresentazione storica nei film: *history as drama*, *history as document*, *history as experiment*. Osserva l'uso della storia all'interno di opere di finzione, documentari e film sperimentali. Gli storici tendono a fare maggiore affidamento sul cinema documentario perché più vicino nel tempo ai fatti accaduti, rispetto al film di finzione che necessita delle tempistiche di messa in scena, e poi perché apparentemente più affine allo spirito e alla pratica della storia scritta. In realtà, come vedremo ad esempio per i film girati durante l'assedio di Sarajevo, anche il documentario si basa su una scelta stilistica e contenutistica individuale, del regista che esprime tale scelta attraverso la porzione di realtà che ha deciso di cogliere puntando l'obiettivo. La fedeltà al reale è solo apparente perché anche l'immagine documentaria può essere frutto di una messa in scena e di una selezione della realtà rappresentata in funzione del messaggio artistico che il regista vuole trasmettere.

Rosenstone poi distingue all'interno del cinema di finzione definibile come "storico" tra film basati su persone, movimenti, eventi documentabili (ad esempio *L'ultimo imperatore*, *Gandhi*, *JFK*) e film che hanno dei personaggi e una trama romanzati, inseriti in un contesto storico preciso dove l'ambientazione acquista anche un particolare significato per la vicenda (come in *Le relazioni pericolose* o *I cospiratori* del 1970). Si tratta di categorie orientative, da non considerare troppo rigidamente, basti pensare che alcuni film presentano personaggi inventati accanto a figure storiche reali, in ambientazioni documentabili e di finzione.

Il cinema sperimentale può riunire entrambe le categorie precedenti, documentario e finzione, e può offrire opere che combinino i due generi. Si tratta di film realizzati da registi indipendenti e d'avanguardia in Europa, negli Stati Uniti, in paesi dell'area ex-comunista e terzomondista, alcuni dei quali sono diventati molto famosi (come *Ottobre* e *La corazzata Potemkin* di Sergej Ejzenštejn). Si caratterizzano per fare un cinema in opposizione alle convenzioni e agli stilemi del mainstream proposto da Hollywood e dall'industria cinematografica, rifiutando soprattutto di concepire lo schermo come una finestra oggettiva su un mondo "realistico"¹⁴. A differenza del cinema tradizionale che generalmente propone la storia come un racconto basato sulle vicende individuali dei personaggi, portatore di un messaggio morale e finalizzato al forte impatto emotivo, la corrente sperimentale invece presenta i fatti storici come risultato del progresso umano (*Shoah* di Claude Lanzmann), in un racconto corale e collettivo (*Ottobre* di Ejzenštejn), attraverso l'uso di elementi di

¹⁴ Ivi, p. 54

de-drammatizzazione e di materiale documentario per la costruzione di un discorso narrativo a tema storico (*Sans soleil* di Chris Marker). Il periodo storico può essere "ricreato" senza mostrare neppure un'immagine dell'epoca, solo attraverso il racconto dei testimoni (come in *Shoah* di Lanzmann) o attraverso espedienti artificiali (come in *Hitler, a film from Germany* di Hans-Jürgen Syberberg). Infine alcuni registi (come Alexander Kluge o Chris Marker) trattano la storia come risultato di un processo che rendono attraverso un montaggio di elementi diversi, disconnessi, in un pastiche postmoderno. A mio parere molti autori e film della corrente sperimentale sembrano portare sullo schermo non tanto una ricostruzione storica, quanto ciò che rimane nel tempo di quei fatti storici, cioè una memoria storica culturale che emerge dall'intervento dell'arte sul documento. Rosenstone sottolinea come il cinema sperimentale possa aprire un nuovo sguardo sul passato, una rielaborazione del passato con un nuovo significato nel presente. I film e i registi del cinema sperimentale mostrano come sia possibile creare un passato differente da quello provvisto dalla storia scritta, differente nella forma se non nel contenuto, e soprattutto come sia impossibile una "traduzione letterale" della storia in immagini, infatti anche il più "obiettivo" dei documentari è sempre frutto di un punto di vista e della scelta di una porzione di realtà da catturare.

Che si tratti di un dramma dell'industria hollywoodiana o di un'opera di qualche *nouvelle vague* europea, gli storici dovranno sempre venire a patti con le potenzialità e i limiti della trasfigurazione cinematografica, soggetta più ai meccanismi del ricordo che a quelli della ricostruzione storica, e per questo non può essere giudicata con gli stessi criteri delle fonti scritte: «Film creates a world of history that stands adjacent to written and oral history; the exact location of the understanding and meaning it provides cannot yet be specified.»¹⁵

Il rapporto tra cinema e storia ha una tradizione di studi molto ampia¹⁶, qui ho solo accennato ad alcune questioni che mi sembrano importanti per un generale recupero del passato attraverso il cinema. Nei prossimi capitoli ritroveremo opere appartenenti a entrambe le categorie individuate da Rosenstone, film con un'impostazione più tradizionale e film che si sono ispirati a modalità più sperimentali, inaugurate soprattutto nella seconda metà del '900. Il mio interesse non risiede tanto in un'analisi del rapporto tra cinema e storia in relazione alle guerre dell'ex-Jugoslavia, quanto nei racconti filmici che sono nati e stanno nascendo in quel dopoguerra, realizzati da cineasti autoctoni, testimoni e sopravvissuti dei fatti. La fedeltà della ricostruzione storica e il dibattito sull'uso di questi materiali nella ricerca storica passa in secondo piano rispetto all'esigenza di osservare come questi racconti filmici costituiscano la memoria cinematografica di quei giovani paesi nati dalle guerre degli anni '90, un "terreno" di rielaborazione e di memorializzazione delle vicende storiche e del trauma di cui quelle vicende possono essere origine.

¹⁵ Ivi, p. 65

¹⁶ Vedi tra i nomi più importanti: Marc Ferro, Gian Piero Brunetta, Antonio Costa, Pierre Sorlin, Peppino Ortoleva, Gianfranco Miro Gori, Giovanni Rondolino.

1.3 Introduzione al cinema post-jugoslavo

La storia e la cinematografia europea della seconda metà del '900 sono state inevitabilmente segnate dalle guerre balcaniche degli anni '90. La fine del blocco sovietico e, di conseguenza, della cortina di ferro, simboleggiata dalla caduta del muro di Berlino, ha aperto il mondo europeo occidentale a est, in un processo che per molti paesi è stato una transizione politica pacifica, ma nel caso della Jugoslavia si è trasformato in un bagno di sangue.

Dopo la rottura con Mosca nel 1948, la Jugoslavia di Tito aveva sempre tenuto una grande apertura verso l'occidente europeo e americano, fino a diventare uno dei fondatori del movimento dei paesi non allineati. Le diverse componenti etniche e religiose hanno convissuto nella Repubblica Federale di Tito dalla fine della seconda guerra mondiale fino alla fine del '900, tenute insieme dal potere aggregante e totalitario¹⁷ di un leader carismatico che, in nome della ricostruzione del paese e dell'obiettivo comune socialista, aveva cercato di livellare le differenze tra i diversi gruppi, in una logica che trovava il proprio terreno nella tradizione comunista dell'Europa orientale.

Dopo la morte di Tito nel 1980, la grande macchina jugoslava che funzionava sotto lo slogan di "fratellanza e unità" cominciò a scricchiolare. In questa sede non mi occuperò nello specifico di Jugoslavia, né di cinema jugoslavo, ma vorrei solo sottolineare come il cinema fosse uno dei settori culturali più forti e sviluppati già nel paese di Tito, che era un grande amante del cinema¹⁸ (al punto da avere una piccola sala di proiezione in casa propria) e che ne aveva capito le potenzialità di propaganda, seguendo gli esempi russo e americano. Il cinema era un potente strumento soprattutto per diffondere l'immagine di un paese che si era riunito sotto la bandiera della lotta partigiana di liberazione, di cui Tito era stato protagonista, e che in nome della Fratellanza e dell'Unità aveva costruito un proprio status di benessere interno, aperto e ispirato allo stile di vita occidentale. Le crepe sotto questa bella immagine patinata hanno cominciato a formarsi molto prima del primo proiettile sparato negli anni '90, ma rimane il fatto che il sogno jugoslavo ha continuato a prosperare per quarantacinque anni.

Come lo scoppio delle guerre in Jugoslavia è stato un evento centrale nel panorama geopolitico e mediatico internazionale alla fine del '900, così il cinema è stato, ed è ancora oggi, uno degli strumenti artistici e mediatici principali attraverso cui sono state raccontate quelle guerre e lo stato di crisi successivo che hanno generato.

Un grande interesse cinematografico sulla regione ha dato vita alla produzione di decine di film di finzione e centinaia di documentari, realizzati da autori autoctoni e stranieri, come scrive Meta

¹⁷ Forse la Jugoslavia era uno dei regimi più aperti del blocco socialista, ma non bisogna dimenticare che si trattasse di un regime totalitario, con una polizia segreta, carceri politiche e sistemi di censura. Alla fine degli anni '40, dopo la rottura con l'Unione Sovietica, nel paese ci sono state vere e proprie purghe politiche di tutti i simpatizzanti sovietici, o ritenuti tali, che per una semplice delazione, potevano finire in gulag, tra cui Goli Otok è solo il più famoso. Jože Pirjevec, *Tito e i suoi compagni*, Torino, Einaudi, 2015

¹⁸ A proposito consiglio la visione del documentario di Mila Turajlić *Cinema Komunisto* (2010).

Mazaj: «suddenly, the west discovered Balkan cinema, and Balkan filmmakers grasped this moment to articulate their own vision of themselves»¹⁹. Le guerre degli anni '90 hanno attirato l'attenzione di molti autori da tutto il mondo, ma il nucleo più significativo di opere è quello dei registi provenienti dai diversi paesi dell'area, che hanno saputo mettere in evidenza le caratteristiche specifiche di ciascun conflitto e del corrispettivo dopoguerra, aspetto che nella produzione internazionale spesso è sottovalutato in favore di una visione generale e semplificatrice. Come nota Mazaj in pieno processo di dissoluzione della Jugoslavia e poi successivamente a guerre finite, la narrazione predominante offerta dai media internazionali è stata quella della rottura di una nazione unita e coerente in una folle contesa tra piccoli stati indipendenti, mentre i contesti specifici dei singoli conflitti sono stati spesso ignorati. Il risultato è stato il diffondersi del termine "balcanizzazione" e "balcanico" per indicare l'infinita divisione in entità frammentarie e ostili.

Da qui è emersa anche la nozione di "cinema balcanico"²⁰ che vuole definire più in generale le diverse cinematografie del sud-est europeo, accomunate da affinità stilistiche e tematiche. Riguardo all'area ex-jugoslava il termine è stato usato da alcuni critici per indicare un genere cinematografico ibrido, frutto delle contaminazioni di culture e stili che caratterizzano quella zona, le tecniche narrative e le tematiche di cambiamento politico e culturale che negli ultimi anni hanno caratterizzato quei paesi. Etami Borjan afferma invece l'ambiguità del termine "balcanico" come genere cinematografico, soprattutto perché nasce da una constatazione più di natura contestuale che da un'analisi testuale, in cui si tende a far coincidere le cinematografie a confini che sono geografici. È indubbio che vi sia un'eredità comune dalle influenze culturali di quella regione, allo stesso modo però occorre tenere presente che il cinema jugoslavo e quello post-jugoslavo sono stati profondamente influenzati anche da tendenze cinematografiche e culturali provenienti dall'occidente e da altri paesi dell'est europeo. Ritengo invece che più comunemente il termine "balcanico" sia stato utilizzato per indicare un'alterità stereotipata, uno stato liminare tra oriente e occidente caratterizzato da primitivismo, esotismo, violenza e brutalità, che cerca conferma negli episodi più raccapriccianti delle ultime guerre. Come mostra il lavoro di Maria Todorova, questa immagine di alterità barbara è stata costruita culturalmente nel tempo, nel corso dei secoli di continua relazione tra un'Europa cristiana e questa zona di passaggio tra Occidente e Oriente. Condivido l'osservazione di Borjan che vede, soprattutto a partire dalla fine degli anni '80, da parte di alcuni registi locali un'adesione a tale immagine stereotipata di esoticità, contribuendo così a ridefinire la posizione culturale europea dei paesi nati dalla dissoluzione della Jugoslavia. Il caso più eclatante è sicuramente il successo internazionale dei film di Emir Kusturica, a partire da *Dom*

¹⁹ Meta Mazaj, *Once upon a time there was a country. National and cynicism in the post-1990s Balkan cinema*, Saarbrücken, VDM Verlag Dr. Muller, 2007, p. 1

²⁰ Etami Borjan, *Nuove tendenze nel cinema postbellico dell'ex Jugoslavia*, in Antonio D'Alessandri, Armando Pitassio (a cura di), *Dopo la pioggia: gli stati della ex Jugoslavia e l'Albania (1991-2011)*, Lecce, Argo, 2011

za vašanje (*Il tempo dei gitani*, 1988), e poi con *Underground* (1995) e *Crna mačka, beli mačor* (*Gatto nero, gatto bianco*, 1998) fino ai film più recenti come *Zavet* (*Promettito*, 2007).

Nel primo decennio dopo lo scoppio del conflitto le diverse cinematografie nazionali si sono impegnate su alcuni filoni comuni: i film di guerra e un cinema di propaganda che spesso svolgeva un'operazione revisionista della storia jugoslava. In questo panorama fa eccezione la Slovenia, piccola repubblica ex-jugoslava che era riuscita a ottenere l'indipendenza nel 1991 senza grandi spargimenti di sangue, in una guerra che si era risolta in breve tempo. Nonostante la chiusura dello studio jugoslavo Viba Film (il sistema si basava sulla decentralizzazione della produzione, per cui ogni regione aveva il proprio studio di riferimento), il paese poteva contare sulla buona tradizione di alcune istituzioni come l'Accademia e la Cineteca a Lubiana, e la rivista di studi cinematografici "Ekran"; successivamente la creazione del fondo pubblico Filmiski Sklad segnò il riavvio di una produzione più stabile. Mentre le altre cinematografie mantengono la guerra come fonte di ispirazione principale, il cinema sloveno ha quasi evitato l'argomento; l'unico titolo rilevante a riguardo è *Felix* (1996) di Božo Šprajc. Alla fine degli anni '90 i cineasti sloveni erano già sui temi della contemporaneità, raccontando un paese in profondo mutamento sociale che si stava sempre più avvicinando all'Europa. Negli anni 2000 i giovani registi (tra cui i più importanti rimangono Damjan Kozole, Jan Cvitkovič, Metod Pevec e Igor Šterk) che si sono distinti dopo l'indipendenza, hanno continuato a raccontare l'identità di un paese a metà tra il passato jugoslavo e i nuovi standard di vita europei, una società fatta di apolidi, disoccupati, emarginati e studenti che faticano a riconoscersi nella nuova identità capitalista.

Le altre repubbliche furono coinvolte in lunghi conflitti, alcuni terminarono solo alla metà degli anni '90, nel caso di Serbia e Montenegro nel 1999 con i bombardamenti della NATO, fino ad arrivare alla dichiarazione d'indipendenza del Kosovo nel 2008. Nel corso degli anni '90 i film di propaganda furono il risultato di una politica nazionalista che guardava ai fatti della seconda guerra mondiale, proponendo miti storici di supremazia delle singole nazioni sulle altre. Questi film, spesso trasmessi in televisione, insieme agli altri mass media, hanno giocato un ruolo fondamentale nella formazione delle coscienze collettive delle diverse popolazioni in guerra, contribuendo a creare l'immagine di un nemico vicino e un sentimento di paura per la minaccia imminente. Per fare solo due esempi, ricordo in Croazia i film di Jakov Sedlar, il regista più famoso del regime di Tuđman²¹, e in Serbia *Nož* (*The knife*, 1999) di Miroslav Lekić, film di esaltazione del fascismo serbo. A differenza del presidente Tito che aveva puntato molto la sua propaganda soprattutto sui film di guerra partigiani, ma aveva mantenuto una certa qualità nella formazione degli autori e delle istituzioni, un'apertura alle co-produzioni internazionali, un'agenda ricca di eventi dedicati a diversi generi cinematografici e un'organizzazione della produzione, i governi nazionalisti successivi non avevano dimostrato alcun interesse di investimento in una produzione

²¹ Franjo Tuđman è stato presidente della Croazia dal 1990 al 1999.

di qualità, dove la televisione era diventata il principale finanziatore di film, operando sotto il controllo dei diversi regimi.

In Croazia il risultato fu un completo insuccesso di pubblico e l'assenza di riconoscimenti internazionali. Solo negli anni 2000, dopo la morte di Tuđman, il cinema croato ha visto una nuova stagione di autori chiamata "Young Croatian Film"²², giovani cineasti che si erano diplomati all'Accademia avevano cominciato a raccontare la guerra e il dopoguerra in modo diverso, liberi dalla retorica nazionalista, influenzati invece da un cinema europeo, dalla corrente sperimentale e indipendente americana e da una sensibilità moderna e urbana. Tra questi ricordo Vinko Brešan, Lukas Nola, Zrinko Ogresta, Ognjen Sviličić, Arsen Ostojić, Goran Rusinović.

Serbia e Montenegro rimasero uniti fino al 2006 (data del referendum per l'indipendenza del Montenegro) sotto il nome di Repubblica Federale di Jugoslavia e poi di Unione Statale. Gli alti costi bellici, le sanzioni imposte a partire dal 1992, l'isolamento internazionale e il controllo del regime di Milošević avevano ridotto drasticamente produzione e distribuzione, nonostante Belgrado fosse il centro più importante della cultura cinematografica jugoslava. In questo pesante clima interno e esterno la RTS - Radio Televisione Serba rimaneva la principale fonte di finanziamento pubblica per il cinema, sotto il controllo del regime. Nonostante le strette maglie della censura e della propaganda, e grazie anche - aggiungerei - alla forte tradizione cinematografica di eredità jugoslava, soprattutto in Serbia si è sviluppato un cinema di resistenza che ha trovato un successo di pubblico in patria e un riconoscimento internazionale. I maestri del cinema jugoslavo e dell'Onda nera²³, come Dušan Makavejev, Želimir Žilnik, Živojin Pavlović, continuarono a realizzare film anche negli anni '90. Dalla seconda metà del decennio alcuni autori meno conosciuti e personalità affermate (come Goran Marković e Goran Paskaljević) trovarono il modo di produrre film in opposizione al regime di Milošević, fondando piccole case di produzione indipendenti o grazie a coproduzioni con alcuni paesi occidentali. Tra il 1995 e il 1998 tre opere in particolare scatenarono un acceso dibattito intorno al cinema serbo: *Underground* (1995) di Emir Kusturica, *Lepa sela lepo gore* (*Pretty villages pretty flame*, 1996) di Srđan Dragojević, e *Bure baruta* (*La polveriera*, 1998) di Goran Paskaljević, film di cui mi occuperò nei capitoli successivi. Nell'ultimo decennio il cinema serbo si è distinto per una nuova corrente di registi, usciti dalla Facoltà di Arti Drammatiche di Belgrado, che sta proponendo un cinema urbano, sociale, ambientato soprattutto nei nuovi quartieri della capitale, aperto alle sperimentazioni tecniche e impegnato a raccontare le generazioni più giovani intrappolate tra il desiderio di lasciare il paese e il tentativo di superare un passato pesante ereditato dai loro padri.

²² Ivo Skrabalo, *Young Croatian Film*, in Kinoeye, 25 ottobre 1999, http://www.ce-review.org/99/18/kinoeye18_skrabalo.html (ultimo accesso: settembre 2017)

²³ Corrente cinematografica che si sviluppò a partire dalla prima metà degli anni '60, caratterizzata da influenze del nuovo cinema europeo del secondo dopoguerra e da temi di aperta critica al regime titino. Tra i registi dell'Onda nera: Živojin Pavlović e Želimir Žilnik sono i registi di film che analizzerò più avanti nei capitoli dedicati a Vukovar e a Belgrado.

L'assedio di Sarajevo è stato il punto di partenza per molti registi del nuovo cinema bosniaco. Durante la guerra infatti nella capitale nacquero alcuni gruppi di intellettuali e artisti che rimasero nel paese e mantennero vivo lo spirito multiculturale della città, documentando "dall'interno" le terribili condizioni di vita della popolazione bosniaca sotto i bombardamenti. Il gruppo più importante fu il SaGA (Sarajevo Group of Authors) nato su iniziativa di alcuni registi tra cui Ademir Kenović e composto soprattutto da studenti dell'Accademia di Sarajevo che oggi sono tra i nomi più importanti del cinema contemporaneo dell'area. Tra tutte le cinematografie ex-jugoslave quella bosniaca è decisamente la più premiata nei festival internazionali, basti pensare al premio oscar di Danis Tanović (nel 2001 con *No man's land*), l'orso d'oro a Berlino a *Grbavica (Il segreto di Esma*, 2006) di Jasmila Žbanić e al gran premio della critica a Cannes per Aida Begić con *Snijeg (Snow*, 2008). La Bosnia Erzegovina ospita anche uno dei più prestigiosi festival della regione balcanica e dell'est Europa, il Sarajevo Film Festival, fondato nel 1993 sotto i bombardamenti della capitale. Nonostante siano trascorsi più di vent'anni dalla fine della guerra il cinema bosniaco rimane ancora molto legato ad una narrazione non tanto del conflitto, quanto del difficile dopoguerra e dei traumi lasciati dalla pulizia etnica, come vedremo nei prossimi capitoli.

Il cinema macedone è stato il primo a raggiungere il successo internazionale, con *Before the rain (Prima della pioggia)* di Milčo Mančevski che nel 1994 vinse il leone d'oro al festival di Venezia. Dalla dichiarazione di indipendenza nel 1991 il paese ha avuto una produzione molto limitata, soprattutto a causa della situazione di instabilità politica per la difficile convivenza tra macedoni e albanesi e le tensioni con la Grecia. In questo panorama spiccano solo alcuni nomi di autori come Antonio Mitrikeski e Teona Strugar Mitevska.

Infine è difficile parlare di una produzione cinematografica kosovara. Il paese è molto giovane e il mercato interno è praticamente inesistente, con solo tre o quattro sale in tutto il territorio²⁴, si tratta di una cinematografia che probabilmente vedremo svilupparsi nei prossimi anni, i due film più importanti dell'ultimo decennio sono *Kukumi* (2005) e *Three Windows and a Hanging* (2014) di Isa Qosja.

Questa breve introduzione vuole tracciare un quadro generale su alcuni temi e sviluppi delle cinematografie che hanno dovuto distinguersi dalla matrice comune jugoslava. Ci conduce al cuore della ricerca dove farò un passaggio contrario rispetto alla generalizzazione operata sotto il termine "cinema balcanico": entrerà nel particolare di alcuni fatti e luoghi di queste guerre per osservarne i risvolti nella produzione cinematografica, tenendo sempre come bussola alcuni concetti di sociologia della memoria e del trauma e il loro rapporto con il cinema.

²⁴ Jurica Pavičić, *Post-Yugoslav Film: Style and Ideology*, in Moveast Workshop, 2012 <http://www.moveast.eu/85/post-yugoslav-film-style-and-ideology> (ultimo accesso maggio 2017)

2. Introduzione metodologica alla ricerca sulle cinematografie delle guerre ex-jugoslave

I capitoli che seguono portano la ricerca nel campo del cinema post-jugoslavo, caso studio che si è voluto analizzare attraverso gli strumenti forniti, nella prima parte, dagli studi sulla memoria e sul trauma: le diverse forme di memoria e di oblio e le politiche memoriali in atto nei diversi contesti post-bellici, il rapporto tra storia e memoria, le confluenze nel ricordo tra esperienza biografica e valore collettivo, le rievocazioni nostalgiche del passato, le teorie di analisi del trauma storico, lo studio dei mediatori della memoria culturale.

Molte di queste teorie sono state elaborate nel corso del '900 come conseguenza dei cambiamenti storici avvenuti dopo due guerre mondiali, l'avvento di regimi totalitari e il crollo del blocco comunista in Europa, anche se in quella stessa Europa "pacifica", che si avvicinava all'Unione Europea, il secolo si è chiuso con le terribili guerre di smembramento della Jugoslavia. Le vicende dell'area ex-jugoslava sono state scelte come terreno di indagine per l'osservazione di politiche della memoria e di rielaborazione del trauma sia per il loro ruolo nella storia europea sia per la loro influenza sulla produzione artistica. Le guerre dell'ex-Jugoslavia sono state i conflitti armati più gravi avvenuti sul suolo europeo dopo la fine della seconda guerra mondiale, hanno inoltre modificato l'assetto geopolitico del continente e della successiva Unione. Le conseguenze sociali e culturali lasciate da quei conflitti richiamano con urgenza gli strumenti della memoria e della rielaborazione artistica per capire e interpretare un nuovo dopoguerra. In questi ultimi vent'anni dalla fine dei conflitti si è vista la necessità di aprire una riflessione sulla memoria di quelle guerre, soprattutto nel campo della produzione artistica che continua a manifestare l'attualità del tema nelle società post-jugoslave.

In questa seconda parte della ricerca gli strumenti teorici della memoria e del trauma diventano le "guide" per orientarsi nella complessa storia delle guerre jugoslave recenti e farne emergere le tematiche più importanti affrontate anche dalla produzione cinematografica. Tra tutte le arti il cinema è uno dei settori più importanti della produzione culturale jugoslava e post, per i numerosi riconoscimenti che gli autori locali hanno ottenuto nel panorama dei festival internazionali, inoltre i temi della guerra e del dopoguerra sono le questioni più ricorrenti nelle diverse cinematografie. Tra le arti il cinema si dimostra un mezzo efficace per la trasmissione e la rielaborazione di un patrimonio memoriale complesso e controverso e nella formazione di un immaginario, sia per la capacità del film di raggiungere un numero consistente di persone, tra i pubblici locali e internazionali, sia per i meccanismi di coinvolgimento sensoriale dello spettatore che rendono il messaggio del film più memorabile.

Oltre alle risorse bibliografiche e filmiche indicate nello specifico per ogni capitolo, altre fonti importanti della ricerca sono state le interviste raccolte sul campo. Durante gli studi di dottorato ho concluso due periodi di ricerca all'estero, il primo della durata di tre mesi (aprile - luglio 2016) presso l'Accademia di arti drammatiche di Sarajevo, e il secondo di sei mesi (ottobre 2016 - marzo

2017) presso Faculty of Arts dell'Università di Belgrado, con una borsa di studio del programma Erasmus SUNBEAM. I periodi di ricerca a Sarajevo e a Belgrado sono stati un'occasione preziosa per la raccolta di materiale bibliografico e filmico, per la visita e l'osservazione dei luoghi che poi ho inserito nell'analisi e soprattutto per lo svolgimento di interviste a registe e registi, che ho inserito tra le fonti principali. A Sarajevo e a Belgrado ho incontrato la maggior parte dei registi trattati in questa ricerca, raccogliendo quindici interviste tra Bosnia e Serbia. Gli intervistati sono: Stefan Arsenijević, Janko Baljak, Aida Begić, Srđan Dragojević, Ahmed Imamović, Nihad Kreševljaković, Goran Marković, Goran Paskaljević, Danis Tanović, Ines Tanović, Mila Turajlić, Srđan Vuletić, Pjer Žalica, Jasmila Žbanić, Želimir Žilnik. Lo schema di ogni intervista è stato strutturato con quesiti specifici relativi ai film e sulla base di tematiche e teorie della memoria e del trauma; inoltre a tutti è stata posta la domanda se, secondo loro, il cinema potesse offrire una sorta di "terapia della memoria" di fronte al trauma della guerra, il quesito alla base di questa ricerca. Le interviste sono state svolte in inglese e le trascrizioni sono riportate interamente in Appendice, nei diversi capitoli ho citato alcune risposte degli intervistati in relazione all'analisi dei loro film. L'esperienza è stata determinante ai fini della selezione dei film e dei luoghi che ho trattato nei capitoli successivi.

Questa parte della ricerca prevede sei capitoli: i primi quattro sono dedicati ciascuno a una città che ha avuto un ruolo specifico nella guerra dell'ex-Jugoslavia e nella sua memoria; sono poi presenti due capitoli più trasversali geograficamente: uno è dedicato al recupero della storia passata attraverso personaggi, temi e materiali d'archivio per interpretare il presente, l'ultimo riguarda la rappresentazione del corpo come mediatore di memoria.

Le quattro città sono: Vukovar, Sarajevo, Srebrenica, Belgrado. Ciascuno dei capitoli dedicati alle città si compone di una ricostruzione del contesto storico e dell'analisi cinematografica. La ricostruzione storica riguarda i fatti, le cause e le conseguenze sociali delle guerre avvenute in quei territori; può essere utile al lettore per comprendere il valore simbolico di ciascun luogo all'interno delle dinamiche belliche, e per fornire gli strumenti storici utili alla lettura dell'analisi filmica. Per l'analisi cinematografica sono stati considerati documentari e lungometraggi di finzione. Le opere sono state selezionate per il loro legame rappresentativo con il luogo e con le tematiche della memoria e del trauma, e per il ruolo nella storia della cinematografia. Per ogni capitolo saranno illustrate più in dettaglio le scelte relative ai testi filmici e bibliografici.

La decisione di questi luoghi ha reso possibile il racconto di un periodo storico così complesso come le guerre nei Balcani, restituendo una varietà di prospettive sul clima sociale e culturale che l'ha caratterizzato, e soprattutto ha permesso di mettere in relazione quel periodo con le tematiche sulla memoria e con la produzione cinematografica. Dallo studio di alcuni testi fondamentali sulle guerre in ex-Jugoslavia, in particolare quelli di Jože Pirjevec, Alessandro Marzo Magno, Matjaz Klemenčič e Mitja Žagar, Stefano Bianchini, oltre a quelli specifici per ogni conflitto, ho scelto quattro "luoghi-evento" che offrissero diversi punti di vista sui fatti degli anni '90 e le loro conseguenze e che fossero particolarmente significativi per la produzione cinematografica. Nelle

guerre dei Balcani ogni conflitto ha il suo luogo-simbolo, siti che hanno rappresentato quanto avvenuto in larga scala sul territorio nazionale oppure che sono legati agli episodi più tristemente famosi nel racconto fatto dai media internazionali.

Per le vicende belliche della Croazia ho scelto Vukovar, il cui assedio è uno dei primi forti segnali di una distruzione, sottovalutata a livello internazionale, che coinvolgerà gli altri territori ex-jugoslavi, e che anticipa alcune dinamiche riconoscibili in quello più famoso di Sarajevo. Ho deciso di analizzare tre film di finzione, due serbi e uno croato, realizzati all'inizio degli anni '90: *Dezerter* (*The deserter*, 1992) di Živojin Pavlović, *Vukovar, jedna priča* (*Vukovar, a story*, 1994) di Boro Drašković e *Vukovar se vraća kući* (*Vukovar: the way home*, 1994) di Branko Schimdt. Essi rappresentano un caso particolare di "battaglia memoriale" cinematografica, sul piano regionale e internazionale, intorno alla rappresentazione dell'assedio della cittadina. All'inizio degli anni '90, per i riconoscimenti ricevuti anche all'estero, questi tre film sono le opere di finzione più importanti sulla guerra in Croazia e a Vukovar. Sono particolarmente interessanti per due aspetti che caratterizzano la formazione di una memoria collettiva della guerra: la "costruzione" della figura del nemico e l'influenza dell'immagine televisiva sulla rappresentazione di Vukovar. Dal punto di vista delle fonti bibliografiche, l'opera di Marco Dinoi è stata un'utile guida nell'analisi del rapporto tra immagine finzionale e memoria storica; inoltre attraverso gli scritti di Metz e Musatti ho approfondito i meccanismi di coinvolgimento dello spettatore per la formazione di una memoria collettiva cinematografica. I libri di Nicole Janigro e Slavenka Drakulić sono stati preziosi contributi per comprendere il ruolo dell'immagine televisiva nella guerra in Croazia, attraverso le loro raccolte di testimonianze e le osservazioni sociologiche sulla società jugoslava in transizione. Per una riflessione sulla costruzione cinematografica del nemico e sul rapporto tra guerra etnica e media di particolare importanza sono gli studi di Rada Iveković e di Dubravka Žarkov. Ho osservato come questi due aspetti, presenti nei tre film degli anni '90, ritornino anche nella produzione croata di finzione più recente. Ho scelto i due esempi più significativi dell'ultimo decennio: *Zvizdan* (*Sole alto*, 2015) di Dalibor Matanić riprende le stesse inquadrature fatte su Vukovar per mostrare i segni della guerra nella regione della Lika, *Crnci* (*The Blacks*, 2009) di Goran Dević e Zvonimir Jurić è un film di guerra costruito sulla "presenza" assente di un nemico sconosciuto. In questa riflessione sul cinema croato contemporaneo la raccolta di saggi a cura di Aida Vidan e Gordana P. Crnković mi ha offerto numerosi spunti. Infine a conclusione del capitolo su Vukovar mi sono soffermata sull'opera del documentarista serbo Janko Baljak, *Vukovar - poslednji rez* (*Vukovar-Final cut*, 2006). Ho scelto questo documentario perché è un esempio unico nel recupero delle immagini di repertorio sulla guerra a Vukovar e, grazie al lavoro congiunto di una troupe serba e una croata, riesce a denunciare i meccanismi della propaganda e a dare un nuovo significato ai materiali d'archivio. Oltre al saggio di Aleksandra Milovanović sull'uso dei filmati di repertorio, riguardo al film di Baljak una fonte molto utile è stata l'intervista che gli ho fatto a Belgrado, in cui mi ha illustrato il processo di lavorazione e le reazioni dei diversi pubblici alle proiezioni del film. Il suo lavoro è un

esempio di come, di quella stessa guerra, possa essere costruita una memoria cinematografica alternativa, attraverso le immagini e i filmati usati all'epoca dalla propaganda statale serba e croata.

Sarajevo è il "luogo della memoria" più rappresentativo della guerra in Bosnia Erzegovina, dove la resistenza dei cittadini durante il lungo assedio è la narrazione principale su cui si è costruita la memoria pubblica della città dopo la ricostruzione. Oltre ai volumi già citati, per la scrittura del quadro storico sono state fonti preziose anche le testimonianze pubblicate dai giornalisti Zlatko Dizdarević e Azra Nuhefendić. Sarajevo è un caso cinematografico eccezionale in relazione alla storia del suo assedio: molti artisti e registi sono rimasti in città durante la guerra e hanno documentato la vita dei cittadini attraverso la macchina da presa, lasciando un'incredibile testimonianza filmata dall'interno della tragedia. Tra questi ho analizzato alcune opere del gruppo più famoso e attivo in quegli anni, il SaGA (Sarajevo Group of Authors), e in particolare i film poi confluiti in due progetti collettivi, presentati alle televisioni e ai festival internazionali. Nella panoramica sui diversi lavori del SaGA il libro di Bill Nichols, sugli stili e le tipologie del documentario, è stato molto utile per definire le tecniche e i generi adottati nella rappresentazione di Sarajevo. Nel rapporto con una narrazione memoriale della guerra, oltre alle pellicole del SaGA, un altro lavoro unico è il documentario *Sjećaš li se Sarajeva? (Do you remember Sarajevo?, 2002)* di Nihad e Sead Kreševljaković, realizzato attraverso un montaggio di filmati amatoriali, girati dai cittadini di Sarajevo durante l'assedio. Tutti questi lavori stimolano una riflessione sul rapporto tra immagine documentaria e realtà e sul valore della testimonianza storica da una prospettiva interna alla guerra. Inoltre i cortometraggi di Srđan Vuletić e Mirza Idrizović hanno permesso di sviluppare un discorso sui processi di rielaborazione del trauma personale attraverso la macchina da presa. Per considerare il valore storico di questi documentari, i riferimenti bibliografici sono stati: la categorizzazione dei film storici ad opera di Robert A. Rosenstone, e gli scritti di Dziga Vertov, Pierre Sorlin, Edgar Morin, Peppino Ortoleva e Gianni Rondolino sul rapporto tra cinema e realtà e sul processo di formazione di un immaginario cinematografico. Riguardo ai temi della testimonianza e della narrazione autobiografica di fronte al trauma storico, che questi film presentano, sono stati riferimenti essenziali le riflessioni di Annette Wieviorka sulla Shoah, e i saggi di Patrizia Violi e Alice Cati. L'immaginario dell'assedio creato da questi documentari è stato ereditato anche dal cinema di finzione che ha rappresentato Sarajevo. A riguardo ho confrontato il primo film di finzione bosniaco girato nella città ancora distrutta, *Savršeni krug (Il cerchio perfetto, 1997)* di Ademir Kenović, con l'opera di Michael Winterbottom *Welcome to Sarajevo (Benvenuti a Sarajevo, 1997)*, per osservare quale immagine della città emerga dallo sguardo di un regista locale rispetto alla visione di uno straniero. In questo confronto i riferimenti sono stati due studiosi che per primi si sono interessati al cinema balcanico e bosniaco e da anni continuano a occuparsene con grande acutezza: Dina Iordanova e Pavle Levi. Aggiungo che nello studio dei documentari in relazione ai temi della memoria e del trauma un'altra fonte molto importante sono

state le interviste che ho raccolto a Sarajevo. Questo mi ha permesso di arricchire l'analisi dei materiali filmici con le parole di Srđan Vuletić, Pjer Žalica e Nihad Kreševljaković sulla loro esperienza diretta e sul valore memoriale che acquistano oggi i loro film. Infine, partendo dalla visita di alcuni luoghi memoriali della città dedicati all'assedio, ho recuperato l'intervento di Neil J. Smelser sul trauma culturale e ho cercato di far emergere come l'immaginario cinematografico sull'assedio abbia contribuito alla trasmissione di un trauma culturale, attraverso il coinvolgimento affettivo dello spettatore, stimolato dal linguaggio cinematografico.

Srebrenica è il luogo del più grande massacro su base etnica avvenuto in Europa dopo la fine della seconda guerra mondiale e per questo imponeva una riflessione legata soprattutto allo studio del trauma. Se Sarajevo è il luogo-simbolo della guerra in Bosnia, Srebrenica è il sito di un trauma che non ha ancora trovato una forma di rielaborazione collettiva. Le politiche memoriali in atto a Srebrenica rendono la cittadina un caso emblematico per le forme di negazionismo e revisionismo che ruotano intorno all'applicazione del termine "genocidio", per descrivere il massacro che lì è avvenuto. Su questo tema gli interventi dello storico Guido Franzinetti hanno fatto da guida per il caso bosniaco. Per quanto riguarda il cinema invece la mia analisi è partita da un'osservazione maturata in questi anni di studio del cinema ex-jugoslavo: l'assenza di film di finzione, locali e internazionali, girati o ambientati a Srebrenica sul massacro avvenuto. Tale assenza indica la mancanza di un immaginario cinematografico specifico che permetta di dare una rappresentazione al trauma. Per chiarire il significato di questa mancanza ho utilizzato le teorie di Ann Kaplan e Ban Wang sul rapporto tra cinema e trauma, e dal punto di vista dei testi filmici ho analizzato *Belvedere* (2010) di Ahmed Imamović, l'unico film di finzione bosniaco che fa esplicitamente riferimento al dramma di Srebrenica, dislocando però la vicenda in un altro luogo e senza mettere in scena una narrazione di quello che è accaduto alle protagoniste. Anche in questo capitolo ho unito le fonti bibliografiche alle citazioni dell'intervista fatta al regista. Ho approfondito le connessioni tra trauma e cinema, confrontando il film di Imamović con *Hiroshima mon amour* (1959) di Alain Resnais: i due film sono accomunati da una dislocazione del racconto rispetto al luogo del trauma e da una relazione estetica tra bellezza dell'immagine e orrore della guerra, ma si distinguono per la capacità di dare una narrazione al trauma, presente solo in Resnais. A riguardo ho ripreso le considerazioni di Cathy Caruth su *Hiroshima mon amour*. La mancanza di un immaginario finzionale su Srebrenica richiama il tema dell'irrappresentabile legato al trauma, che ho cercato di interpretare alla luce delle teorie di Dominick LaCapra sul passaggio da trauma storico a strutturale. Ho messo poi in relazione il paradigma dell'irrappresentabile di Srebrenica con gli studi sul cinema dell'Olocausto, fatti da Andrea Minuz, Shoshana Felman e Georges Didi-Huberman, in particolare sul film *Shoah* di Claude Lanzmann. Ho ritenuto l'idea di immagine-lacuna, proposta da Didi-Huberman, una possibile soluzione alla totale assenza dell'immagine sul dramma di Srebrenica.

Il quarto luogo simbolico di questa ricerca è Belgrado, rappresentativo della condizione della Serbia negli anni '90, durante il regime di Milošević. Belgrado inoltre è la capitale della produzione cinematografica, serba e jugoslava, e sede di un cinema di protesta al regime che ha denunciato le storture del nazionalismo e diffuso una forma di contro-memoria cinematografica. Nel quadro storico sono risalita alle origini del nazionalismo serbo e dell'ascesa di Slobodan Milošević fino ad arrivare alle più recenti conseguenze di una politica che ha sempre negato una partecipazione serba alla guerra, avvalendomi delle fonti specifiche di Catherine Lutard, Eric D. Gordy, Stevan K. Pavlowitch, Lea David, oltre alla testimonianza degli scrittori Filip David e Dušan Veličković. A partire dall'ambiguità, emersa nella parte storica, sulla posizione di Milošević riguardo al conflitto jugoslavo, l'analisi cinematografica comincia da *Lepa Sela, Lepo Gore (Pretty Village, Pretty Flame*, 1996) di Srđan Dragojević. Si tratta di uno dei primi e più celebri film degli anni '90 ad affrontare il tema della partecipazione serba alla guerra in Bosnia, raccontata dal punto di vista dei soldati serbo-bosniaci. Il film è molto interessante perché denuncia il fanatismo nazionalista attraverso una particolare costruzione del paesaggio sonoro, un aspetto che ho osservato attraverso le teorie sul sonoro cinematografico di Michel Chion e Uroš Čvoro, quelle sull'immaginario di Slavoj Žižek e Igor Krstić e gli studi sull'ideologia nazionalista di Milja Radović. Dina Iordanova ha coniato l'espressione "Belgrado come stato mentale" per un gruppo di film serbi, usciti nella seconda metà degli anni '90, che offrono un ritratto impietoso e violento della società urbana durante il regime. Tale definizione è stata il punto di partenza per delineare quale memoria di quel decennio emergesse dai film di autori che sono stati perseguitati per il loro cinema di opposizione. Dina Iordanova cita in particolare *Rane (Wounds*, 1998) di Srđan Dragojević, film sulla criminalità giovanile suburbana, e *Bure Baruta (La polveriera*, 1998) di Goran Paskaljević, film che affronta il tema della colpa, di cui ho proposto una rilettura sulla base delle teorie di Bernhard Giesen sul "trauma dei carnefici". A questi ho aggiunto anche un'analisi di alcune opere di Goran Marković, regista famoso in epoca jugoslava, poi perseguitato dal regime di Milošević e costretto per anni a nascondersi. Il regista ha usato il cinema per raccontare e rielaborare la propria storia nel docu-fiction *Serbie, année zéro (Serbia, year zero*, 2001). Ho descritto l'operazione di ricomposizione autobiografica fatta da Marković attraverso le modalità di "autobiografia visuale" proposte da Annette Kuhn. Sull'opera di Marković inoltre ho tenuto come riferimenti bibliografici: gli interventi di Daniel Goulding sulle pellicole più recenti, e quelli di Ranko Munitić e Maja Medić che offrono una panoramica sulle evoluzioni della sua filmografia. Concludo questa parte sul cinema di opposizione con *Ljubav i drugi zločini (Amori e altri crimini*, 2008) di Stefan Arsenijević, uno dei film contemporanei che eredita una memoria del clima sociale degli anni '90 e dove è sempre la città di Belgrado lo specchio di trasformazioni e sopravvivenze. Oltre a Dina Iordanova, anche Andrew Horton e Igor Krstić si sono a lungo occupati della produzione cinematografica serba degli anni '90, insieme al critico Jurica Pavičić, che ha descritto con grande precisione i cambiamenti avvenuti negli ultimi vent'anni. La produzione cinematografica serba ha sviluppato in modo originale anche il

tema della nostalgia. Concludo questo capitolo con tre film che fanno del recupero dell'immagine di Tito forme di resistenza al clima nazionalista e a una rimozione della memoria jugoslava. Le tre pellicole scelte rappresentano tre diversi punti di vista sul passato jugoslavo: *Tito po drugi put među Srbima* (*Tito among the Serbs for the second time*, 1994) di Želimir Žilnik trasforma la figura del Maresciallo in una critica al potere totalitario di tutti i tempi, *Tito i Ja* (*Tito and Me*, 1992) di Goran Marković unisce la rappresentazione farsesca del regime titino alla nostalgia per un periodo felice della propria vita, *Cinema Komunisto* (2010) di Mila Turajlić è un atto di denuncia della cancellazione della memoria, anche cinematografica, jugoslava. Per un ritratto della figura titina da una prospettiva più storica e sociale: Mila Orlić ha descritto le politiche della memoria dopo la morte di Tito, Jože Pirjevec ha scritto un'approfondita biografia del presidente jugoslavo, utile per ricostruirne il culto della personalità e il valore simbolico memoriale, mentre Mitja Velikonja è uno dei principali studiosi del fenomeno della jugonostalgia. Riguardo all'opera di Žilnik mi sono concentrata sugli interventi di Goran Gocić, Pavle Levi e Saša Radojević che hanno sottolineato il risvolto sociale del film. La studiosa Nevena Daković ha messo in evidenza il duplice sviluppo della nostalgia in *Tito and Me* attraverso l'uso di filmati d'epoca: la critica alla figura di potere e il rimpianto per un tempo felice della propria infanzia, una distinzione tra rappresentazione d'epoca e rievocazione affettiva che è possibile ritrovare anche nel libro di Emiliano Morreale. Infine ho interpretato il film di Mila Turajlić sulla base delle teorie di Pam Cook e di Nevena Daković sulla struttura filmica. Il mio interesse ricadeva soprattutto sul tema della nostalgia come forma di resistenza, presente nel film, così ho sviluppato tale interpretazione basandomi su: la definizione di nostalgia riflessiva data da Svetlana Boym, la concezione storica delle "jugostalgie" di Stefano Petrungaro e la denuncia di una confisca della memoria jugoslava di Dubravka Ugrešić. Le analisi dei film, citati in questo capitolo, sono state arricchite da citazioni tratte dalle interviste ai registi che ho raccolto a Belgrado. Le citazioni sono state estrapolate in riferimento alle tematiche sviluppate per ogni film, all'esperienza personale del regista e agli stimoli bibliografici.

Il penultimo capitolo propone una riflessione su alcuni casi di rielaborazione artistica della storia. Ho osservato come negli anni '90 il recupero di terminologie, eventi e figure storiche di epoche passate abbia svolto un ruolo determinante nella distinzione dei gruppi su base etnica e nel preparare gli animi al conflitto. Ho voluto così osservare quali film abbiano fatto un lavoro cinematografico significativo sul recupero di materiali e figure storici del passato per interpretare il presente, la prima scelta è stata *Podzemlje* (*Underground*, 1995) di Emir Kusturica, a cui ho poi accostato altri due film provenienti da Croazia e Bosnia, *Decline of the century: The Testament of L. Z.* (1994) di Lordan Zafranović e *Smrt u Sarajevu* (*Death in Sarajevo*, 2016) di Danis Tanović, così da approfondire tale argomento da prospettive storiche e geografiche diverse. Non si tratta di un'analisi del genere storico, ma questi film a mio parere rappresentano gli esempi più originali e creativi di lavorazione cinematografica di filmati d'archivio e personaggi storici a servizio di una reinterpretazione del presente. Zafranović indaga il passato collaborazionista croato durante la

seconda guerra mondiale, creando, attraverso il montaggio di filmati d'epoca e immagini di repertorio televisivo, una riflessione sul nazionalismo degli anni '90. Kusturica dà vita a una metafora critica e feroce dell'illusione jugoslava. Tanović "porta" la figura di Gavrilo Princip nella Bosnia contemporanea. Per il film di Zafranović sono tornati utili gli studi di Rosenstone sul ruolo del documentario nella ricerca storica e di Dina Iordanova sul regista croato, unite alla trattazione di Mila Orlić sulla manipolazione della storia da parte della propaganda nazionalista croata. Riguardo a Kusturica ho ricostruito i diversi punti di vista della polemica scoppiata all'uscita del film, principalmente attraverso gli interventi di Kriss Ravetto-Biagioli e della storica Judith Keene sull'uso dei materiali d'archivio e sulla costruzione dei personaggi. Ho concluso poi con l'analisi del film fatta da Igor Krstić secondo la poetica postmoderna cinematografica illustrata da Linda Hutcheon. Sul film di Danis Tanović è stata utile l'intervista che ho raccolto, incontrando il regista a Sarajevo. Intorno alla figura di Gavrilo Princip ho confrontato il personaggio del film con alcuni articoli sulle diverse reinterpretazioni memoriali avvenute in Bosnia per il centenario dello scoppio della prima guerra mondiale e con il testo di Levy cui il film è ispirato.

L'ultimo capitolo è dedicato al cinema femminile. La strutturazione di questo capitolo è nata principalmente da due osservazioni: primo, le registe sono una notevole presenza nel cinema ex-jugoslavo, premiate all'estero, impegnate nella realizzazione di film sulla vita femminile nel dopoguerra; secondo, la rielaborazione del passato della guerra è una tematica sempre molto presente in queste storie e spesso si sviluppa attraverso una rappresentazione del corpo femminile. Questi due aspetti, osservati negli anni di frequentazione di queste cinematografie, si collegano alla descrizione che Aleida Assmann fa del corpo come mediatore di memorie e allo sviluppo delle teorie femministe cinematografiche. Ho illustrato il ruolo del corpo nella rielaborazione dell'esperienza traumatica e come veicolo di trasmissione di memorie, valori culturali e di genere, attraverso gli studi sociologici di Barbara Misztal, Rita Monticelli, Susan J. Brison e Ernst Van Alphen. In campo cinematografico tra gli studi femministi, che hanno trattato il corpo femminile come "terreno" di una rappresentazione alternativa di genere, ho citato quelli di Claire Johnston, Sue Thornham e Alison Butler, e in particolare sulla rappresentazione della donna nel cinema post-socialista uno dei lavori più interessanti è la raccolta di saggi a cura di Florentina C. Andreescu e Michael J. Shapiro. Dopo la costruzione di un quadro di studi più generale, ho considerato come caso studio il cinema femminile bosniaco. In Bosnia, più che altrove, si è sviluppato un movimento spontaneo di autrici che hanno ottenuto importanti riconoscimenti all'estero e hanno proposto una forma di rielaborazione dei traumi della guerra attraverso la rappresentazione cinematografica del mondo femminile locale, nel cinema di finzione e documentario. Nella produzione cinematografica del paese ho analizzato i film delle principali rappresentanti di questo cinema femminile memoriale: Jasmila Žbanić, Aida Begić e Ines Tanović. Le interviste che ho raccolto con loro, durante il mio periodo di ricerca in Bosnia, sono state un'importante esperienza intellettuale e fonti uniche non solo sulle loro opere, ma anche su diversi

modi di proporre uno sguardo femminile verso la realtà storica, religiosa, politica. Riguardo alla produzione di Jasmila Žbanić, gli articoli di Maša Hilčičin e Zdenko Mandušić, pubblicati da Kinokultura, sono stati strumenti preziosi di analisi; ho poi approfondito le tematiche dello stupro di guerra e della vittima etnica attraverso gli interventi di Luisa Chiodi, Andrea Rossini, e in particolare il libro di Elissa Helms ha illustrato il ruolo sociale del film *Grbavica (Il segreto di Esma, 2006)* e la collaborazione di Jasmila Žbanić con le associazioni locali. Per un'analisi più strettamente cinematografica sulle modalità di rielaborazione del trauma sono stati centrali gli interventi di Meta Mazaj e Jasmina Husanović, oltre alle dichiarazioni della regista stessa nei press book dei suoi film. Le pellicole di Aida Begić sono una riflessione sulla ricerca di un'identità religiosa post-bellica contro il pregiudizio verso le donne velate. Ho approfondito questa tematica attraverso l'intervista rivolta alla regista, le dichiarazioni rilasciate a Nicola Falcinella, e uno studio di Renate Siebert sul ruolo dell'Islam nelle nostre società occidentali. Nei film di Begić il riscatto femminile è legato al trauma bellico per la scomparsa della figura maschile, a riguardo sono state illuminanti le teorie di Dijana Jelača e Dominick LaCapra sulla distinzione tra lutto e assenza strutturale di fronte al trauma della scomparsa degli uomini. Infine Ines Tanović compone una narrazione collettiva del trauma bellico nella vita quotidiana della Sarajevo contemporanea, in particolare nel film *Naša svakodnevna priča (Our everyday life, 2015)*. Gli articoli pubblicati da Variety e Screen Daily sottolineano la costruzione cinematografica di un'atmosfera familiare a partire dalle memorie autobiografiche della regista; infine ho messo in relazione il concetto di "gendered body" di Judith Butler con il personaggio della madre nel film: nei racconti quotidiani il corpo della madre diventa il luogo memoriale della storia familiare.

Premettendo che questa ricerca potrebbe essere sviluppata, in futuro, da uno studio sui pubblici delle diverse aree geografiche, il lavoro presente si concentra sulle autrici e sugli autori, scelti in base alla pertinenza dei loro film con le tematiche relative alla memoria e al trauma, illustrate nella prima parte. Si è voluto infatti osservare come i meccanismi del ricordo possano essere interpretati attraverso il linguaggio cinematografico e come questo linguaggio artistico riesca a confrontarsi con la realtà storica.

3. Vukovar: le memorie cinematografiche di una città divisa

Introduzione al capitolo

L'assedio di Vukovar (1991) è stato l'episodio che ha segnato l'inizio della guerra in Croazia e nel tempo ne è diventato anche il simbolo. La narrazione commemorativa attuale dei fatti di Vukovar si basa su una contrapposizione etnica che veicola il ricordo come patrimonio collettivo solo di una parte coinvolta, in un territorio che si caratterizzava per la presenza di una popolazione mista e pacifica.

I concetti sulla memoria collettiva, sui quadri sociali formulati da Halbwachs e discussi nel dibattito a lui successivo torneranno utili in questo capitolo per comprendere i contenuti e la formazione di una memoria collettiva cinematografica intorno all'assedio di Vukovar. A partire dall'analisi di tre film di finzione girati negli anni '90 sull'assedio di Vukovar, ho cercato di mettere in evidenza due aspetti che hanno influito sulla rappresentazione cinematografica di quegli anni: il ri-uso dell'immagine televisiva e mediatica all'interno del testo filmico e la costruzione dell'alterità del nemico. Questi due elementi, presenti nella rappresentazione cinematografica di Vukovar, hanno influenzato anche successivamente il cinema croato contemporaneo, che si è occupato della guerra degli anni '90. Come esempio di una rappresentazione alternativa su Vukovar, nella produzione più recente, il documentarista serbo Janko Baljak è riuscito a proporre una narrazione memoriale nuova, riutilizzando gli stessi materiali della propaganda mediatica finalizzati alla contrapposizione etnica, e ribaltandone il significato nel nuovo contesto documentario.

3.1 Contesto storico: la guerra in Croazia e la città simbolo di Vukovar

A differenza della Slovenia, etnicamente omogenea, prima repubblica a proclamare la propria indipendenza dalla Jugoslavia (giugno 1991), la Croazia presentava una popolazione più mista. Fino al 1971, la composizione etnica²⁵ della Croazia consisteva in: 80% croati, 15% serbi e 5% di altri gruppi etnici. Durante gli anni '70 aumentò notevolmente il numero di coloro che si dichiaravano "jugoslavi", soprattutto per la presenza numerosa di matrimoni misti. Successivamente, fino al 1991, il numero di serbi, montenegrini, macedoni e musulmani ebbe un sensibile incremento, mentre la presenza sul territorio di altre minoranze etniche diminuì.

Rispetto alle altre minoranze, quella serba aveva un ruolo speciale nella vita croata. La maggioranza dei serbi sul suolo croato viveva nelle grandi città come Zagabria e Dubrovnik, e nelle regioni di Dalmazia, Lika, Banija, Kordum, Slavonia, Srijem e Baranja. Sebbene le zone di insediamento dei serbi fossero economicamente sottosviluppate, le principali vie di commercio croate attraversavano tali regioni, da Zagabria fino a Belgrado. Inoltre molti leader comunisti in Croazia erano di origine serba e ricoprivano ruoli importanti sia nella cultura che nella politica.

²⁵ Matjaz Klemenčič, Mitja Žagar, *The former Yugoslavia's diverse peoples*, Santa Barbara, ABC-CLIO, 2004, p. 302

Come illustra Ludwig Steindorff²⁶ nella sua storia nazionale della Croazia, le elezioni del 1990 fecero emergere il partito Unione Democratica Croata (HDZ) e la figura di Franjo Tuđman che determinò la politica del paese per tutto il decennio. Partigiano durante la seconda guerra mondiale, Tuđman aveva sempre dimostrato inclinazioni nazionaliste nonostante avesse ricoperto cariche importanti durante il regime di Tito. Nel 1989 fondò l'HDZ con cui vinse l'elezioni l'anno successivo. Nel 1990 la Croazia adottò una nuova costituzione, presentandosi come stato sovrano all'interno della Jugoslavia²⁷. Nel 1991 Slovenia e Croazia si dichiararono indipendenti; in Slovenia scoppiò un conflitto che si risolse in poco tempo con un numero limitato di vittime, in Croazia invece fu solo l'inizio di una più lunga guerra civile. Franjo Tuđman fu uno dei protagonisti di questo periodo di transizione, governando la Croazia fino al 2000, anno della sua morte; negli anni di governo instaurò un regime nazionalista autoritario in cui fu sospesa la libertà di stampa. Stefano Bianchini²⁸ riporta che, fin dal congresso di fondazione del partito, Tuđman aveva proposto una revisione dei confini croati volendo includere anche alcuni territori della Bosnia Erzegovina, poi, appena insediato in qualità di presidente, operò delle modifiche alla gestione dei corpi di polizia e alle norme di tutela degli altri gruppi nazionali presenti sul territorio croato, una delle motivazioni che sollevò poi le rivolte della componente serba; infine, in relazione a un lavoro anche memoriale sulla nuova Croazia indipendente, mise mano a simboli di stato, toponomastica, manualistica e sistema scolastico.

Slavenka Drakulić²⁹, scrittrice e giornalista croata emigrata in Svezia all'inizio degli anni '90 per ragioni politiche, fu una delle più attente osservatrici di quello che stava accadendo alla società croata e jugoslava all'inizio degli anni '90. Nel suo libro *The Balkan express*, scritto tra il 1991 e il 1992, si interroga più volte sulle ragioni alla base dello scoppio del conflitto, non tanto nell'assetto degli eserciti quanto nella mente delle persone. Proprio in una riflessione su quelle elezioni del 1990 è possibile forse ritrovare qualche risposta: alle prime votazioni multipartitiche la gente aveva espresso prima di tutto un atteggiamento anticomunista, di fronte al quale i nuovi governanti si proclamarono subito gli unici portatori di democrazia, come se questa fosse un dono dal cielo. In realtà le vicende degli anni '90, non solo in Croazia, ma in tutta l'ex-Jugoslavia, sono riconducibili al fatto che la popolazione non aveva mai avuto l'opportunità di diventare una società di cittadini liberi, consapevoli delle proprie scelte elettorali, con istituzioni democratiche sviluppate che consentissero di far fronte e andare oltre le differenze, i conflitti, i cambiamenti. Le elezioni all'inizio del decennio e l'ascesa di nuovi governi autoritari, osserva Drakulić, dimostrarono che le persone non erano in grado di assumersi la responsabilità di quello che stava accadendo e delle proprie

²⁶ Ludwig Steindorff, *Croazia. Storia nazionale e vocazione europea*, Trieste, Beit, 2008

²⁷ Marco Ventura, *Jugoslavia, un omicidio perfetto*, in Alessandro Marzo Magno (a cura di), *La guerra dei dieci anni*, Milano, il Saggiatore, 2015

²⁸ Stefano Bianchini, *La questione jugoslava*, Firenze, Giunti, 1996

²⁹ Slavenka Drakulić, *The Balkan express. Fragments from the other side of war*, New York-Londra, W. W. Norton, 1993

scelte politiche, la guerra quindi sembrò arrivare come una calamità naturale o, peggio, inevitabile come un destino di quei popoli.

Occorre considerare anche il ruolo dei media: con lo scoppio della guerra in Croazia si assistette a una vera e propria battaglia mediatica per la costruzione dell'immagine del nemico, una battaglia che soprattutto Milošević in Serbia e Tuđman in Croazia combattevano per preparare il terreno al conflitto sul campo. Jože Pirjevec e Marco Ventura concordano scrivendo che lo scoppio delle ostilità in Croazia cominciò con un'intensa attività di propaganda tra Zagabria e Belgrado, in una deriva nazionalista che si basava sulla rievocazione delle stragi avvenute durante la seconda guerra mondiale, e poi rimosse dalla memoria pubblica della Jugoslavia titina in nome della filosofia di "fratellanza e unità" tra le diverse etnie. Nella TV di Zagabria i serbi divennero tutti "cetnici"³⁰, nella TV di stato serba invece i croati furono chiamati "ustascia"³¹, rivangando una retorica tratta dalla guerra precedente e preparando psicologicamente a quella attuale.

Pirjevec sottolinea come l'attività di propaganda fatta a Belgrado fosse tesa a rievocare episodi della seconda guerra mondiale e a mettere in luce un "carattere genocida del popolo croato"³² e del governo di Zagabria. A tale scopo cominciarono a essere riesumate tombe comuni dove gli ustascia avevano seppellito le vittime del genocidio compiuto cinquant'anni prima, vennero riesumate e portate in giro nei territori serbi anche le reliquie dei santi ortodossi, forte elemento di aggregazione tra la popolazione serba presente negli altri territori ex-jugoslavi. La campagna di rievocazione del passato costruì l'immagine della Croazia degli anni '90 come la continuazione dello stato autonomo di Ante Pavelić degli anni '30 e '40, collaborazionista di nazisti e fascisti.

Questo messaggio si dimostrò efficace a livello psicologico perché era in linea con la memoria storica della popolazione serba in Croazia, che temeva di perdere i diritti acquisiti durante il regime di Tito. Se prima, durante la Jugoslavia, infatti, la popolazione serba faceva parte di una maggioranza (jugoslava) con ruoli importanti nella gestione del potere federale, nel nuovo stato unicamente croato si ritrovava a essere una minoranza. In questa nuova condizione funzionò molto bene la propaganda da Belgrado che spinse all'insurrezione tutti i serbi che non volevano vivere nella Croazia di Tuđman, inducendoli a unirsi all'azione dell'armata federale per rimanere all'interno dei confini della Jugoslavia.

³⁰ Il termine indica gli appartenenti alla formazione nazionalista serba che nella seconda guerra mondiale lottavano contro il movimento partigiano di Tito. Durante la guerra civile scoppiata in Jugoslavia nell'estate 1991, il termine è stato adoperato per indicare i membri delle milizie irregolari nazionaliste serbe. (da Treccani, <http://www.treccani.it/vocabolario/cetnico/> ultimo accesso: maggio 2017)

³¹ In origine il termine indicava, tra gli slavi balcanici, coloro che lottavano contro i turchi, poi fu ripreso più volte nella storia aggiungendo diverse sfumature a seconda dei contesti storici cambiati. Negli anni '30 gli ustascia erano i membri del movimento nazionalista e fascista croato fondato da Ante Pavelić. Dopo l'occupazione nazifascista della Jugoslavia nel 1941 formarono uno stato di Croazia, collaborazionista e formalmente autonomo; durante la guerra furono responsabili di numerosi massacri, a base etnica e religiosa, a danni soprattutto della popolazione serba ortodossa in Croazia e in Bosnia Erzegovina. Dopo la seconda guerra mondiale molti capi ustascia trovarono rifugio all'estero. Nell'ultima guerra balcanica il termine venne ripreso per indicare i nazionalisti croati. (da Treccani, <http://www.treccani.it/vocabolario/ustascia/> ultimo accesso: giugno 2017)

³² Jože Pirjevec, *Le guerre jugoslave. 1991-1999*, Torino, Einaudi, 2002, p. 63

Così, contemporaneamente al processo di dichiarazione di indipendenza, esplose la questione etnica serba all'interno del nuovo stato croato: nel 1991 un referendum autogestito sancì l'autonomia della repubblica serba di Krajina, una fascia di territorio nella parte sud-orientale della Croazia al confine con Bosnia e Serbia, dove si concentrava la popolazione a maggioranza serba che voleva rimanere parte della Jugoslavia. Le insurrezioni e i tentativi di autogoverno delle province autonome serbe furono appoggiate dall'Armata Popolare Jugoslava (JNA), che all'epoca doveva rappresentare ciò che rimaneva della Jugoslavia, ma che in realtà era composta principalmente da serbi³³ e montenegrini, considerando inoltre che anche Bosnia e Macedonia erano già sulla strada dell'indipendenza. Per questo il nuovo assetto dei confini e dei territori insorti mostravano molto bene il tracciato del progetto di Grande Serbia che Milošević stava portando avanti su più fronti, parallelo a quello della Grande Croazia di Tuđman che sarà poi evidente nel successivo smembramento del territorio bosniaco, deciso a tavolino tra i due.

Vukovar era un importante porto fluviale sul Danubio, sul confine tra Serbia e Croazia, famosa per l'architettura barocca negli edifici di eredità asburgica, con una popolazione mista che contava una maggioranza jugoslava divisa tra croati e serbi e altre minoranze estereuropee. Gli attriti tra i diversi gruppi etnici in poco tempo trasformano Vukovar in un simbolo di quel conflitto: numerosi volontari croati locali fecero della città una roccaforte di difesa, dall'altro lato della barricata la popolazione serba ne fece un luogo simbolico da conquistare, o meglio da "liberare". L'assedio di Vukovar cominciò nell'agosto del 1991 con un massiccio attacco aereo e poi via terra ad opera del JNA, ma ben presto si trasformò in un "bastione", da difendere per i numerosi volontari croati e da conquistare per i serbi che vedevano nell'esercito federale una forza di liberazione della città, con un enorme valore psicologico per la popolazione serba, non solo quella che viveva in città, ma anche nei territori della Serbia e delle altre repubbliche. L'assedio della città danubiana finì nel novembre del 1991; Pirjevec riporta³⁴: morirono circa 4000 civili, e dei quasi 2000 difensori, tra cui c'erano anche serbi, si salvarono solo quelli che riuscirono a fuggire prima della caduta della città, gli altri furono fatti prigionieri e mandati in campi militari in Serbia; alcune centinaia sparirono nel nulla e più di 200 persone tra feriti e medici dell'ospedale della città furono trucidati e sepolti in una discarica a Ovčara, fuori Vukovar.

Ventura paragona ciò che accadde a Vukovar con la distruzione di Guernica (1937) nella guerra civile spagnola. Si tratta della prima città rasa al suolo in territorio europeo dopo la fine della seconda guerra mondiale, e la più terribile tragedia umana e sconfitta militare nel processo di indipendenza della Croazia, che mostrò le debolezze di un esercito appena formato. Qui subentra un dato militare importante che riporto da Ventura³⁵ perché permette di capire la strategia dietro a queste operazioni militari e che poi ritornerà anche nell'assedio di Sarajevo: i generali del JNA testimoniarono che, una volta caduta Vukovar, avrebbero potuto tranquillamente marciare

³³ Approfondimento *Le forze armate jugoslave negli anni Ottanta* in Stefano Bianchini, *op.cit.*, p. 132

³⁴ Jože Pirjevec, *op. cit.*, p. 95

³⁵ Marco Ventura, *op. cit.*, p. 123

vittoriosamente verso Zagabria e bloccare i tentativi secessionisti croati, ma, riportarono, arrivò un ordine di ritirata da Milošević in persona. Conquistate Vukovar e le cittadine di Osijek e Županja, l'esercito doveva ritirarsi dai territori "croati", in quanto lo scopo dell'operazione era difendere le zone serbe, e non preservare intatta la Jugoslavia. La strategia dell'assedio, finalizzato alla distruzione del tessuto sociale di questi luoghi misti, ritornerà anche nell'assedio di Sarajevo e in quello di Srebrenica, e mette in evidenza il carattere etnico che assunse fin dall'inizio il conflitto balcanico, basato in realtà sulla conquista territoriale e sulla cancellazione di un patrimonio comune di convivenza. Il risultato sono territori "eticamente puliti".

Nella vicenda di Vukovar presero forma, come evidenziarono anche i media internazionali, alcuni aspetti che caratterizzeranno le guerre balcaniche degli anni '90, tra conflitto civile e strategia militare pianificata. Le battaglie in Croazia inoltre portarono alla ribalta alcune figure che torneranno come protagoniste nello sviluppo successivo del conflitto, in una pericolosa commistione tra ideologia e crimine. Ad accompagnare l'intervento dell'Armata popolare c'erano anche le formazioni di paramilitari, organizzati già nella primavera del '91, impiegati per compiere razzie, massacri, stupri, saccheggi. Si scatenò una guerriglia casa per casa, senza alcun rispetto delle convenzioni internazionali e dei diritti dei civili, condotta da truppe ubriache o drogate, che agivano seminando il terrore, costringendo i componenti dell'etnia nemica ad abbandonare le proprie case e quindi "ripulendo" il territorio. Pirjevec così li definisce: «“patrioti” reclutati tra la feccia del popolo e organizzati in piccoli gruppi di 15-40 persone, s'abbandonarono a tutta una serie di indescrivibili violenze, presentate in Serbia come un'eroica lotta di liberazione popolare dalla stampa di regime che esaltò il valore delle diverse formazioni, rendendo ben presto popolari i loro capi»³⁶. Tra i più celebri sono Vojislav Šešelj e Željko Ražnjatović detto Arkan. Šešelj era un ideologo, capo del partito radicale serbo, professore di diritto originario di Sarajevo, era già stato incarcerato negli anni '80 per le sue idee ultra-nazionaliste a favore di una Grande Serbia, capo di un'armata cetnica che prese parte al progetto di "liberazione" dei territori a maggioranza serba. Šešelj è attualmente deputato del parlamento serbo dopo le ultime elezioni del 2016. Uno dei gruppi paramilitari più tristemente famosi fu quello delle Tigri, il loro capo Arkan³⁷ aveva un passato criminale da rapinatore e killer dei servizi segreti jugoslavi, capo della tifoseria della Stella Rossa di Belgrado, fonte delle prime reclute di volontari per il suo esercito. Negli anni '90 diventò anche icona pop dopo il matrimonio con la cantante turbo-folk Ceca. Morì nel 2000 ucciso nella hall dell'hotel Intercontinental a Belgrado.

Tutti questi elementi ci aiutano a delineare il clima sociale e politico che preparò il conflitto e che colse completamente impreparate le diverse popolazioni, soprattutto nelle zone caratterizzate da una convivenza multietnica, come Vukovar o Sarajevo, abituate a vivere sotto l'ombrello degli

³⁶ Jože Pirjevec, *op. cit.*, p. 67

³⁷ Marco Ventura, *op. cit.*

ideali e dei diritti offerti dalla Jugoslavia titina. Come racconta anche Paolo Rumiz³⁸ la guerra colse una popolazione incredula allo scontro e alle identificazioni forzate delle diverse etnie in una composizione cittadina che contava moltissimi matrimoni misti. L'incredulità e un'incoscienza fiduciosa nella propria storia di convivenza avevano colpito soprattutto gli strati borghesi e intellettuali croati e serbi a Vukovar e poi anche musulmani e sefarditi a Sarajevo l'anno successivo.

Rumiz, inviato per le guerre in ex-Jugoslavia ed entrato a Vukovar con altri giornalisti poco dopo la sua caduta, osserva come la distruzione avesse colpito soprattutto il centro, gli antichi palazzi storici borghesi e non avesse toccato invece le palazzine moderne in costruzione della periferia operaia. Da questa osservazione e da numerosi quesiti che quell'assedio lasciava aperti, il giornalista italiano ipotizza che Vukovar sia stata una specie di laboratorio, "un'ecatombe alla portata di telecamera"³⁹ e irripetibile negli anni successivi. Mai più infatti una città sarebbe stata così accessibile alla stampa subito dopo la sua distruzione. Vukovar fu un terreno di sperimentazione per veicolare un preciso messaggio: far passare una guerra di conquista per uno scontro etnico. Rumiz infatti sostiene che il vero scopo fosse in realtà una "pulizia sociale" del tessuto cittadino, per lasciare il posto a un'immigrazione proveniente dalle montagne e dalle zone più povere di Serbia e Bosnia. Dietro l'evidente scomparsa (anche dopo la fine dell'assedio) di gran parte della borghesia cittadina serba e croata, secondo Rumiz, era in atto realmente uno scontro tra *starosedioici*, i cittadini locali di antica tradizione e attitudine cosmopolita, e *došljaci*, gli inurbati, provenienti da fuori e maggiormente legati ad un'appartenenza etnica. A compiere i massacri dei civili casa per casa non sarebbe stato l'esercito, ma una schiera barbarica di volontari criminali non facilmente identificabili, come abbiamo visto nel reclutamento e nel ruolo svolto dai paramilitari. Questa interpretazione⁴⁰ di Paolo Rumiz spiegherebbe soprattutto la distruzione del centro storico della città, e non della periferia, una strategia che si mostrerà in modo ancora più lampante a Sarajevo. Lì la popolazione serba cominciò ad abbandonare la città molto prima del primo proiettile sparato di fronte agli occhi increduli degli altri abitanti, poi il lungo assedio si protrasse per anni senza motivo se non quello di distruggere il tessuto umano cittadino. In questo senso credo sia emblematica la distruzione mirata della Vijećnica (su cui ritornerò più diffusamente nel capitolo dedicato alla capitale bosniaca), l'antica biblioteca cittadina e universitaria di Sarajevo, simbolo di un patrimonio culturale comune della città.

La guerra in Croazia non si conclude con la fine dell'assedio di Vukovar, anzi, fu solo al suo inizio. I territori della Krajina serba dichiaratisi indipendenti furono riconquistati nel 1995 dall'esercito croato con l'operazione Oluja ("Tempesta") durata tre giorni, Vukovar rimase invece

³⁸ Paolo Rumiz, *Maschere per un massacro. Quello che non abbiamo voluto sapere della guerra in Jugoslavia*, Milano, Feltrinelli, 2011

³⁹ Ivi, p. 100

⁴⁰ Una spiegazione simile delle origini della guerra è data anche da Nicole Janigro, giornalista croata collaboratrice di Il Manifesto riguardo alle vicende jugoslave, psicoterapeuta, traduttrice, ha scritto e curato numerosi libri tra cui *L'esplosione delle nazioni. Il caso jugoslavo*, Milano, Feltrinelli, 1993.

una roccaforte serba fino al 1998. Durante l'operazione Oluja Milošević e l'Armata popolare jugoslava non intervennero a difendere i serbi della zona. Le operazioni croate si svolsero grazie all'appoggio di Onu, Germania e USA che favorirono il riarmo dell'esercito croato. Come nel 1991, anche nel 1995, in questi territori si assistette allo scontro tra i due progetti nazionalistici di Grande Serbia e Grande Croazia, infatti nonostante i serbi di Knin (capitale dell'autoproclamata repubblica serba di Croazia) avessero firmato un accordo di resa e avessero consegnato le armi ai caschi blu, ci furono violazioni di diritti umani, saccheggi, numerosi edifici dati alle fiamme, omicidi, operazioni di pulizia etnica che si tradussero in una colonna di migliaia di profughi provenienti dalla Krajina verso altre terre serbe. A Belgrado si ammassano sul ponte di Sremska Bača a causa dei lunghi controlli della polizia sul posto; non ricevettero una grande accoglienza, anzi, il governo non volle farli vedere ai suoi cittadini e molti furono trasferiti di notte nelle aree periferiche. Mentre a Zagabria la TV presentava l'operazione Oluja con i caratteri di una guerra "giusta", a Belgrado si cercava di far passare in sordina l'accaduto: radio e TV non diedero alcuna notizia della caduta della Krajina per ventiquattro'ore, si parlò solo di un generico attacco croato e di un abbandono di Knin da parte di militari e civili, e questo fu un chiaro segnale dell'atteggiamento che Milošević aveva deciso di tenere, impegnato probabilmente su altri fronti bellici del territorio jugoslavo⁴¹.

Negli ultimi decenni Vukovar è stata interamente ricostruita, solo la vecchia torre dell'acqua è rimasta a macabro resto e simbolo della guerra, come scritto nel sito web del Memorial Center of Homeland War: «today it is a symbol of suffering and resistance of the city, victory and new life»⁴². La torre dell'acqua, lasciata così distrutta, accoglie chi entra in città, è riprodotta su diversi manufatti turistici, campeggia in quasi tutti i documentari e riprese televisive riguardanti la guerra, è presente nei film di finzione ambientati negli anni '90, rappresenta infatti il tratto distintivo di quell'assedio. Tra le macerie della città, resa irriconoscibile dai bombardamenti, la torre dell'acqua crivellata, ma ancora in piedi, attestava in maniera inconfutabile che quella fosse Vukovar.

Vukovar e la sua torre sono diventate il simbolo della lotta di tutto il paese per la nascita della giovane repubblica croata; infatti a differenza dell'assedio di Sarajevo di cui è rimasta una narrazione memoriale pubblica sulla resistenza dei cittadini e della città, a Vukovar si è costruita una narrazione memoriale sostanzialmente militare di battaglie, caduti e difensori non della città, ma della *domovina*, cioè della madrepatria. Le scuole possono organizzare una visita ai luoghi commemorativi della guerra in città, tutta la rete di luoghi memoriali è ben illustrata anche per i visitatori stranieri nel sito dedicato alla memoria dell'assedio di Vukovar. I punti principali sono tre: Memorial Center of Homeland War, Memorial Home of Croatian Defenders e Memorial Home Ovčara. C'è poi una rete di luoghi commemorativi minori che uniscono l'impresa militare alla componente religiosa: i numerosi cimiteri, le croci in ricordo dei caduti, i monumenti, la torre dell'acqua, l'ospedale, l'hangar Velepromet. Alcuni sorgono dove c'erano campi di concentramento

⁴¹ Alessandro Marzo Magno, *La riconquista della Krajina*, in Alessandro Marzo Magno (a cura di), *La guerra dei dieci anni*, Milano, il Saggiatore, 2015

⁴² <http://www.mcdrvu.hr/en/memorijalne-lokacije/the-water-tower/> (ultimo accesso: agosto 2017)

serbi, come l'hangar e il Memorial Center, altri dove sono avvenuti i peggiori massacri come la fattoria di Ovčara. In questo tour non ci sono luoghi dedicati alla memoria anche di un'altra parte della storia: la cacciata della popolazione serba durante l'operazione Oluja, non ci sono riferimenti alla vittime e ai combattenti di altre etnie o ai cittadini in quanto tali, a prescindere dall'appartenenza etnica, vittime perché abitanti di Vukovar.

Visitando alcuni di questi luoghi memoriali ho potuto notare che, dove non ci sono croci religiose a segnare l'appartenenza, la memoria che viene trasmessa e tradotta nello spazio pubblico è quella della madrepatria e dei difensori croati. Ciò determina una narrazione e una messa in scena dei fatti sostanzialmente militare, anche se in sostanza si trattava di gruppi di volontari a difesa della città: esposizioni di armi, dai fucili ai carri armati (i fucili per la difesa e i carri armati dell'attacco subito), riproduzioni di battaglie e postazioni strategiche, manichini con divise, la vita quotidiana in trincea tra le strade della città bombardata, numerose fotografie dell'esercito di volontari. Anche la conta dei morti è frutto di un confronto di numeri tra governo croato e governo serbo, come mi spiega la guida del Memorial Home of Croatian Defenders. Il monumento di Ovčara porta iscritta la dedica ai difensori croati e ai civili dell'ospedale che sono stati giustiziati nel più grande attacco serbo contro la repubblica croata. Come osservano McDowell e Barniff⁴³ nel loro studio sui luoghi di commemorazione nell'ex-Jugoslavia, il monumento di Ovčara definisce chiaramente chi sono gli aggressori e chi le vittime, e certo non si tratta di una falsificazione storica, ma di un'attenta selezione della memoria collettiva da consegnare al futuro: dove specifica i ruoli di vittime e carnefici, così impedisce lo sviluppo della narrazione memoriale della sofferenza anche degli altri e lega indissolubilmente tale memoria ad un concetto di nazione indipendente. Sotto l'ombrello della nazione conquistata, l'identità nazionale è riscoperta attraverso il riconoscimento di un'alterità, del vicino che improvvisamente diventa altro da sé, estraneo aggressore e quindi nemico. Dopo la fine del conflitto le pratiche commemorative e i simboli sul territorio sono finalizzati a mantenere e a ribadire tale alterità, a cui hanno contribuito una reinterpretazione della storia comune della seconda guerra mondiale e la strumentalizzazione da parte dei media, in particolare dalla televisione. Non solo "l'altro" è identificato con una nazionalità, ma non gli si riconosce la cittadinanza, i ricordi di un passato pacifico e la perdita della propria casa (motivo stesso di contesa, come definire l'appartenenza di quella casa). Scrive Aleida Assmann⁴⁴ che, dopo una guerra, la memoria non è necessariamente distorta, ma può sempre essere politicamente strumentalizzata, e sul piano della memoria nazionale, come nel caso di Vukovar, la celebrazione commemorativa di un popolo nel ruolo di vittima può veicolare il ricordo della propria sofferenza per evitare di essere ricordato anche per le proprie colpe: «remembering oneself in the role of victim can also block memory of other victims»⁴⁵.

⁴³ Sara McDowell, Maire Braniff, *Commemoration as conflict. Space, memory and identity in peace processes*, Houndmills-New York, Palgrave, 2014

⁴⁴ Aleida Assmann, *Europe: a community of memory?*, GHI bulletin, n. 40, 2007

⁴⁵ Ivi, p. 16

3.2 La formazione di una memoria collettiva in tre film di finzione sull'assedio di Vukovar

Come emerge dal quadro storico, dopo la fine del conflitto, la memoria bellica di Vukovar è diventata, proprio per il suo valore simbolico, oggetto di una trasmissione memoriale "a senso unico", basata sull'identificazione etnica di un nemico. Anche in campo cinematografico l'assedio di Vukovar sembra aver ispirato un "contenzioso memoriale" con film, realizzati a pochi anni dalla caduta della città, che da parte serba e croata narrano il percorso di costruzione di un nemico, utile a creare un senso di appartenenza a uno specifico gruppo etnico, prima irrilevante.

Non ci sono molti film dedicati all'assedio di Vukovar, solo pochi documentari e una manciata di film di finzione⁴⁶. Nei primi anni '90, poco dopo la caduta della città, tre pellicole diventarono i riferimenti cinematografici per il racconto di quegli anni, praticamente contemporanei ai fatti accaduti.

Nel 1992 il regista serbo e veterano del cinema jugoslavo Živojin Pavlović, alla fine della carriera, giunse a Vukovar per girare uno dei suoi ultimi lavori, *Dezserter* (*The deserter*, 1992), ispirato al romanzo di Dostoevskij *L'eterno marito*. Ambientato nel 1991 a Vukovar e poi a Belgrado, il film segue la storia di due amici, ufficiali dell'Armata popolare jugoslava, da sempre innamorati della stessa donna. Il film inizia con la spensieratezza di una gita tra amici negli anni '80 e subito introduce il triangolo amoroso. Si comprende che il perno della vicenda tra Pavle e Aleksa è Nadezda, la moglie fragile di Pavle che ha una storia con l'amico Aleksa. Dopo i titoli di testa l'azione piomba nel 1991, in pieni combattimenti a Vukovar. I due protagonisti sono al fronte, Aleksa è un giudice militare dell'esercito jugoslavo e si trova a condannare a morte un suo commilitone per reato di diserzione e omicidio, ma durante la lettura della sentenza per un lapsus sostituisce il nome del condannato con quello dell'amico Pavle. Con questo transfert psicoanalitico Pavlović anticipa tutti i temi del film: il tradimento della patria e dell'amicizia, il senso di colpa, il rapporto tra amore e morte. Dopo la sentenza Aleksa fa ritorno a Belgrado, mentre vediamo Pavle rimanere a Vukovar a guidare uno dei carri armati dell'assedio. Prima di partire Aleksa attraversa a piedi una via della cittadina crivellata di colpi e sventrata dai bombardamenti, come quelle mostrate in numerosi documentari e reportage televisivi. Dopo questo inizio a Vukovar il film si sposta a Belgrado, dove i due amici si ritrovano: Aleksa scopre che Pavle ha disertato il fronte di Vukovar, ha portato con sé la figlia dal momento che la loro casa è stata distrutta dalla guerra; la moglie di Pavle, amata da entrambi, è morta anni prima e Aleksa capisce che in realtà la ragazza è figlia sua, ma non denuncia l'amico per diserzione, tenta invece di convincerlo a tornare al fronte,

⁴⁶ Tra i documentari, a parte *Vukovar - Final cut* (2006) di Janko Baljak, di cui mi occuperò nelle prossime pagine, gli altri sono cortometraggi e mediometraggi: *Vukovare, ljubavi moja* (1993) di Dušan Knežević, *Mjesto sjecanja: Vukovar* (2015) di Veljko Bulajić e *Vukovarski memento* (1993) di Branko Schmidt. Tra le opere di finzione, oltre ai tre film di Pavlović, Schmidt e Drašković che tratterò a breve, sono presenti anche *Zapamtite Vukovar* (*Remember Vukovar*, 2008) di Fadil Hadžić e il film per la TV *Vidimo se* (*See you*, 1995) di Ivan Salaj, dove la guerra in Croazia rimane sullo sfondo della storia.

portando la figlia in una casa di accoglienza per rifugiati. Dopo la morte della ragazzina, il rapporto tra Pavle e Aleksa si compromette definitivamente. La morte è un tema che ritorna spesso nel film attraverso diversi elementi iconici, come le armi, le tombe davanti alla casa di Aleksa, la fotografia scattata nove anni prima (durante la gita che apre il film) e la scomparsa di alcuni personaggi.

La morte è un continuo richiamo a Vukovar, da cui tornano a Belgrado i soldati nelle bare e da cui i protagonisti non possono allontanarsi spiritualmente, anche se l'azione del film non si sposterà più nella cittadina croata. Vukovar non fa da sfondo alle vicende, ma rimane sempre presente attraverso le immagini televisive che popolano gli spazi di *Dezerter*. Nella casa di Aleksa infatti, dove è girato gran parte del film, la televisione è spesso accesa e trasmette le notizie dal fronte, da Vukovar e dalla Krajina. Il legame con Vukovar è anche temporale, segnato nel corso del film da un filo conduttore sonoro. La canzone *Nikada te zaboravit neću* (Non ti scorderò mai) di Velimir Milovanović, che si sente per la prima volta in sottofondo nei titoli di testa dopo la sequenza della gita del 1982, ritornerà più volte nel film in forma diegetica: Aleksa la intona al pianoforte, un gruppo la canta in un programma televisivo. Quel filo conduttore sonoro trasforma Vukovar in un luogo della memoria affettiva dei personaggi e di memoria collettiva anche per gli spettatori, un'immagine tanto efficace del passato proprio perché distrutto e perduto nel presente, come spiega Nora: «these lieux de mémoire are fundamentally remains, the ultimate embodiments of a memorial consciousness that has barely survived in a historical age that calls out for memory because it has abandoned it.»⁴⁷

Questo luogo della memoria sopravvive solo nei ricordi di un tempo, e Pavlović lo sottolinea nelle due sequenze finali del film. Pavle decide di ripartire per il fronte e lascia ad Aleksa un videocassetta, è il filmino amatoriale che lui stesso aveva girato durante la gita del 1982 a Vukovar. Rivediamo così la sequenza iniziale del film, alcune riprese della città prima della guerra e infine un video-messaggio lasciato da Nadezda, prima di morire, che lo informa di essere innamorata di un altro uomo. La sequenza girata dal regista qui non è più frutto di uno sguardo esterno alla vicenda, ma diventa un filmino amatoriale, un'azione che accomuna i personaggi, il pubblico e il regista stesso, come parte di una generazione che ha assistito ai cambiamenti portati dalla guerra. È un gioco meta-cinematografico che moltiplica la rappresentazione del luogo in un rimando continuo a distanze temporali. Vukovar sembra esistere solo attraverso immagini-tempo della memoria, distanti cronologicamente, che sanciscono sempre un prima e un dopo della distruzione. Nel rimando meta-cinematografico di Pavlović la distruzione non è tanto fisica, quanto piuttosto emotiva e culturale e può essere raccontata e trasmessa solo attraverso il filtro della macchina da presa. Vukovar è stata ricostruita, ma di fatto esiste solo come luogo della memoria e della commemorazione costante della sua distruzione, ecco perché solo l'intervento della "ricostruzione" attraverso il montaggio cinematografico può renderne la vera essenza, la sua storia, il suo

⁴⁷ Pierre Nora, *Between memory and history. Les lieux de mémoire*, in *Representation*, n. 26, University of California, 1989

sopravvivere solo nel confronto con lo stato precedente al conflitto. E il regista serbo lo sottolinea in un finale metaforico: Aleksa crede che Pavle sia ormai ripartito per Vukovar, invece un carro armato si ferma davanti a casa sua, ne esce l'amico che subito rientra nel blindato e spara due razzi. Pavlović non mostra la distruzione della casa di Aleksa né la sua morte (solo l'immagine simbolica di una finestra rotta), inserisce invece un lungo piano sequenza delle strade distrutte di Vukovar, una lunga carrellata girata nella città fantasma, che si interrompe alla famosa torre dell'acqua, segno inconfondibile dell'assedio della piccola città danubiana.

Non è stato facile girare un film come *Dezserter* all'inizio degli anni '90 nelle terre coinvolte nella dissoluzione jugoslava. Nicole Janigro⁴⁸ racconta che il film è stato accolto come una doppia provocazione dalla società serba: per il titolo che sembra alludere ai giovani scappati per evitare il conflitto, e per la trama che, su quella guerra, mette a nudo un'ambiguità profonda all'interno dell'Armata popolare, dove il nemico da ricercare e annientare è quello dei propri fantasmi interiori. Fin dagli anni '60 con l'esperienza dell'Onda Nera jugoslava, Živojin Pavlović aveva sempre mostrato uno spirito critico nei confronti del potere, denunciando le crepe sociali del regime titino. Ha continuato a esercitare uno sguardo critico anche contro le forme di potere nazionalista che si stavano formando nei singoli paesi, soprattutto in Serbia, questo fa di *Dezserter* «l'ennesima e lucida testimonianza dell'intellettuale serbo contro le storture e le contraddizioni del proprio paese»⁴⁹.

Tra coloro che hanno pagato il prezzo maggiore per la partecipazione al film c'è l'attore Rade Šerbedžija, nel ruolo di Pavle, famosissimo interprete del cinema e del teatro jugoslavo. Nato in Croazia e di origine serba, allo scoppio della guerra decise di non schierarsi e soprattutto continuò a lavorare con Belgrado, pur criticando apertamente il regime di Milošević. Per le sue posizioni di "jugoslavo" subì attacchi nei media, minacce, boicottaggi, finché non decise di trasferirsi all'estero. Per la sua partecipazione al film di Pavlović, regista con cui aveva già realizzato numerosi film, fu definito "cetnico" e «vandalò che aveva fatto un film cetnico sulle ossa dei difensori croati di Vukovar nel 1991»⁵⁰. Nelle diverse smentite alla polemica che crebbe successiva all'uscita del film, Šerbedžija cercò di spiegare che l'attualità della pellicola e lo spostamento dell'azione da Vukovar a Belgrado denunciavano in realtà la posizione dell'Armata popolare, non più al servizio di tutti i popoli jugoslavi, ma ai comandi di Milošević. La vicenda di Šerbedžija mostra come, nel contenzioso tra Serbia e Croazia, anche i corpi e i volti di figure pubbliche come attori e intellettuali, simboli di una condivisione culturale del periodo precedente, diventino in breve tempo "terreni memoriali" su cui alzare una bandiera nazionale.

Le contestazioni intorno alla rappresentazione della guerra a Vukovar non si fermarono con il film di Pavlović, anzi, è il 1994 l'anno che segnò una vera e propria "battaglia memoriale" sul grande

⁴⁸ Nicole Janigro, *L'esplosione delle nazioni. Il caso jugoslavo*, Milano, Feltrinelli, 1993

⁴⁹ Giuseppe Ghigi (a cura di), *Alpe Adria Cinema. Incontri con il cinema dell'Europa centro-orientale 1993/1994*, catalogo, Trieste, Alpe Adria Cinema Edizione, 1994, p. 58

⁵⁰ Rade Šerbedžija, *Fino all'ultimo respiro*, Rovereto, Zandonai, 2010, p. 267

schermo. Nel 1995 Serbia e Croazia candidarono alla selezione degli Oscar per il miglior film straniero ciascuno un film su Vukovar, due storie sulla guerra, raccontata naturalmente da due punti di vista opposti. In *Vukovar, jedna priča* (*Vukovar, a story*, 1994) il regista serbo di origine bosniaca Boro Drašković racconta la storia d'amore tra un serbo e una croata iniziata prima del conflitto e spezzata dalla guerra, mostrando lo sviluppo di un nazionalismo pericoloso da entrambe le parti coinvolte e soprattutto facendo emergere il dramma di una popolazione civile "mista". Da parte croata il regista Branko Schimdt è tra le fila di quegli intellettuali che non accettarono una colpa condivisa, il suo *Vukovar se vraća kući* (*Vukovar: the way home*, 1994) presenta chiaramente la dicotomia "vittime croate e aggressori serbi": è la storia di un gruppo di rifugiati croati che vive nei vagoni di un treno fermo alla stazione fuori città in attesa di poter tornare a casa a Vukovar.

Questi film ingaggiano dentro e fuori lo schermo una battaglia a suon di memorie e contro-memorie, dove ritengo agiscano due processi cruciali: la costruzione o la ricerca della figura di un nemico e l'uso/riuso di sequenze di repertorio dell'epoca, delle strade di Vukovar distrutta, diffuse attraverso i piccoli schermi televisivi presenti nei film. Questi due elementi sono le componenti che accomunano le rappresentazioni cinematografiche su ciò che è successo a Vukovar e gli aspetti presenti nella narrazione memoriale attuale: la città oggi esiste per rievocare quell'immagine di distruzione del passato e tale ricordo avviene solo di riflesso, grazie a una presenza nemica che ne ha causato le vittime e che ora ne potrebbe minacciare il ricordo.

La scoperta del volto del nemico tra le mura di casa è proprio il finale della storia tra il serbo Toma e la croata Ana nel film di Boro Drašković *Vukovar, a story*. Alcuni critici hanno interpretato il film secondo lo schema dell'amore contrastato di Romeo e Giulietta⁵¹: La considero un'interpretazione insufficiente e superficiale che non tiene conto del contesto circostante: i due amanti shakespeariani alla fine muoiono insieme a dimostrazione che l'odio tra le loro famiglie non aveva spezzato il loro rapporto. Nel finale di Drašković i due sposi non muoiono, ma l'odio tra le loro due nuove nazioni è riuscito a compromettere irrimediabilmente il loro legame.

Ana e Toma sono due giovani, provenienti da famiglie miste, che nella Vukovar pacifica si sono innamorati e sposati. Le prime sequenze mostrano il loro idillio, sullo sfondo il Danubio e il museo cittadino, unici richiami ad una passata cultura di convivenza; la città e la torre dell'acqua sono già distrutte (il film è uscito nel 1995), ma accuratamente riprese da distante. La felicità dell'inizio contrasta con il racconto affidato alle voci fuori campo dei due protagonisti, che saranno i narratori dell'intera vicenda fino alla fine, alternando punti di vista opposti sui fatti accaduti. Le voci dei narratori protagonisti annunciano già come è andata a finire: la loro storia d'amore era comune a tante altre in quell'epoca, ma come è potuto accadere che l'amore si trasformasse in un odio insensato?

⁵¹ Solo per fare un esempio, Stephen Holden titola la sua recensione *Serb Is Romeo, a Croat Juliet* (The New York Times, febbraio 1996)

Le prime immagini di repertorio sono trasmesse dalla televisione nella nuova casa di Toma e Ana, è il 1989 e sono le famose sequenze della caduta del muro a Berlino. Il corteo matrimoniale sfila tra le vie della città, i palazzi sono già distrutti, segno inequivocabile del tragico finale, ma il filo della narrazione ci fa comprendere che la guerra deve ancora scoppiare. È interessante notare la scelta del regista di ambientare questa parte del film nella Vukovar già devastata, e non magari ricostruire l'azione in studio o girare la breve scena nelle vie di una cittadina simile. Come la voce fuori campo anche l'immagine mostra già come il film andrà a finire, sembra che non ci sia un prima e un dopo, lo spettatore assiste solo a un ritratto di distruzione della città. Il corteo matrimoniale è interrotto da una manifestazione che vede contrapposti un gruppo a sostegno del partito HDZ e dell'indipendenza croata, un altro inneggiante la Jugoslavia. Gli sposi e gli invitati si riparano in un negozio di elettrodomestici in centro, dove gli schermi televisivi degli apparecchi in vendita trasmettono nuove immagini di repertorio, la storia collettiva procede parallela alla trama del film. I piccoli schermi del negozio trasmettono alternativamente le immagini dei notiziari che mostrano contemporaneamente le imponenti manifestazioni nazionaliste a Belgrado e a Zagabria. I personaggi sono sconvolti, sembrano assediati dai cori "Serbia" e "Croazia", emessi dai numerosi apparecchi che li circondano. Poco dopo il matrimonio Toma è arruolato dall'Armata popolare e deve lasciare Ana, di nuovo l'annuncio della partenza è accompagnato dalle immagini dei servizi televisivi sullo scoppio della guerra, così come i filmati di propaganda per l'arruolamento di volontari irregolari accompagnano i primi giorni di Toma nell'esercito. Dalla partenza del ragazzo fino all'inizio dei bombardamenti su Vukovar il film ricostruisce, a mio parere in modo molto efficace, il clima che stava preparando al conflitto aperto: le scritte intimidatorie sulle case, le prime uccisioni, le minacce a persone di entrambe le etnie soprattutto alle famiglie miste. I genitori di Toma partono per Belgrado e Ana si trasferisce dalla sua famiglia, al telefono annuncia al marito che aspetta un bambino, intanto la voce fuori campo di Toma racconta le continue diserzioni e lo spaesamento di un esercito che non sa per chi sta combattendo. Dopo l'inizio dell'assedio a Vukovar il film procede in un'escalation di violenza, sullo sfondo della reale città distrutta, dove gli unici elementi per distinguere i due eserciti, che si sparano tra le macerie, sono le bandierine apposte sugli elmetti militari.

Le vicende dei due protagonisti sono continuamente scandite dalle immagini di repertorio dei servizi televisivi, le sequenze "reali" di quella guerra. Le voci dei due narratori esterni si ricongiungono platonicamente intorno al pensiero del museo archeologico, dove i due giovani si sono innamorati e da cui anche il film è partito, segno di quella cultura cittadina ridotta in macerie. Ana è rimasta sola in città e Toma è impegnato nei combattimenti con l'Armata popolare. L'apice di tale escalation è rappresentata dalla sequenza in cui Toma è un cecchino appostato su un tetto davanti alla propria casa; attraverso il mirino del fucile può vedere Ana che, sotto il fuoco dell'esercito popolare, scappa lasciando la casa dove è tornata dopo aver perduto i genitori. Toma si trova dalla parte della barricata che sta distruggendo la sua stessa casa e uccidendo sua

moglie, senza successo urla tra le lacrime di fermare l'attacco. Ana riesce a salvarsi e in piena guerra nasce il bambino. Le voci fuori campo si interrompono per intervenire solo nel finale: Toma dice che per rispondere alle domande sulla guerra (chi, cosa, dove, quando) occorrerebbe considerare non solo i giorni e gli anni recenti, ma l'intero secolo passato, e preservarne la memoria; Ana invece si sente come dopo un lungo incubo e il risveglio è terribile. I due si rivedono solo alla stazione degli autobus, poco dopo la fine dell'assedio, senza scambiarsi una sola parola. Si riconoscono attraverso i finestrini dei bus, ciascuno diretto verso una destinazione opposta: Belgrado e Zagabria. Poco dopo la partenza Toma fa fermare il suo autobus, scende per restare a Vukovar.

Qui il film potrebbe chiudersi in una scena che lascia l'amarezza di un incontro mancato, un ricongiungimento impossibile (che ricorda molto, con le dovute distinzioni, il finale di *Il dottor Zivago*). Qui invece, sul movimento di Toma che cammina verso la città, la camera si alza e inizia un lungo piano sequenza, una ripresa aerea della devastazione di Vukovar e dei dintorni, sulle note della canzone *Budenje ranog proleća* (Il risveglio precoce della primavera) del cantante serbo Bajaga. Giunta al fiume la macchina da presa vira e torna indietro, riprendendo dall'alto nuovamente la città in macerie da un'altra prospettiva, fino alla torre dell'acqua.

Come altri film serbi sulla guerra (penso soprattutto a *Pretty Village*, *Pretty Flame* di Srđan Dragojević, uscito nel 1996), anche quello di Drašković sollevò numerose critiche, accusato principalmente di non indicare chiaramente i responsabili dell'aggressione e di voler spartire le responsabilità tra entrambe le etnie coinvolte. Daniel J. Goulding⁵² osserva come il film invece prenda le parti, ma di un'umanità e di una tolleranza multietnica, che nel finale risulta sconfitta. Quando il film uscì negli Stati Uniti nel 1996 scatenò una polemica⁵³: la comunità croato-americana scrisse delle lettere al New York Times e al Washington Post, accusando il film di essere un prodotto della propaganda serba e di denigrare a livello internazionale i croati. Inoltre una proiezione del film organizzata presso le Nazioni Unite venne improvvisamente cancellata dopo le proteste della missione croata. E la questione non sembra chiudersi negli anni '90, infatti nel 2009 il critico cinematografico Jurica Pavičić⁵⁴ riporta che il film di Drašković sarebbe stato nel programma del Zagreb Film Festival di quell'anno. Quando però il produttore si accorse che la pellicola era stata inserita nella sezione "Film e propaganda", insieme alle opere realizzate in Corea del Nord e nella Germania di Hitler, decise di ritirare il film dal festival. In un articolo pubblicato per Image & Narrative Edward Alexander⁵⁵ sottolinea come effettivamente il film manchi di rappresentare, nell'assedio, l'azione delle truppe paramilitari serbe e non faccia riferimento al

⁵² Daniel J. Goulding, *Liberated cinema. The Yugoslav experience, 1945-2001*, Bloomington-Indianapolis, Indiana university press, 2002

⁵³ Dina Iordanova, *Cinema of flames. Balkan film, culture and the media*, Londra, British Film Institute, 2001

⁵⁴ Jurica Pavičić, *Film me iznervirao zbog te vrste političke retorike*, in Jutarnji, 2009, <http://www.jutarnji.hr/kultura/film-i-tv/j.-pavicic-film-me-iznervirao-zbog-te-vrste-politicke-retorike/2844575/> (ultimo accesso: luglio 2017)

⁵⁵ Edward Alexander, *Yugosphere Insiders or Croatian Outsiders: The Reception of Serbian Films in Croatia since the Breakup of Yugoslavia*, in Image & Narrative, vol. 18 n. 1, 2017

massacro avvenuto a Ovčara subito dopo la caduta della città. Inoltre in una delle scene più contestate del film, in cui Ana viene violentata da alcuni uomini che si definiscono "i cani della guerra", la loro parlata li identifica come croati, anche se è noto che lo stupro di guerra era una delle "armi" usate dai paramilitari serbi per instaurare un clima di terrore nei territori occupati.

A prendere una posizione precisa è sicuramente la pellicola di Branko Schmidt *Vukovar: the way home* (1994). Ambientato subito dopo la fine dell'assedio, il film segue le vicende di un gruppo di profughi croati che attende di poter tornare nelle proprie case a Vukovar e che intanto si è accampato all'interno dei vagoni di un treno. Tra loro c'è Darko, che insieme al padre, invalido di guerra, coltiva il mito della città e progetta di allestire un museo con gli oggetti-ricordo della piccola comunità di sfollati. Vukovar è distante, rievocata come un paradiso perduto, tenuta sotto il controllo serbo. Molto probabilmente per il regista croato fu impossibile girare il film direttamente in città, ma quel luogo, simbolico e proibito, è presente attraverso le immagini dei servizi televisivi dell'epoca. Infatti il film si apre con la scritta "18.11.1991." e una lunga sequenza di repertorio che mostra l'aggressione militare (i bombardamenti aerei e terrestri) e le sue conseguenze: le truppe paramilitari in festa, i cadaveri lungo la strada, le colonne di profughi, e ancora una volta una ripresa delle famose vie del centro devastate. Le immagini dei notiziari e dei documentari giornalistici sono l'unica finestra del gruppo sulla propria città, una finestra aperta solo sul passato di devastazione, che rimane cristallizzata anche nella memoria degli spettatori. Tutta la comunità del treno infatti si riunisce in uno dei vagoni per una proiezione pubblica, intorno all'unico televisore, per vedere i video portati da un operatore umanitario tedesco. Il montaggio alterna le sequenze di repertorio, che abbiamo visto anche negli altri film, ai volti della comunità radunata intorno al piccolo schermo, come dice Darko sperano di rivedere, almeno attraverso la televisione, le proprie case. Il film non mostra cosa è successo a queste persone, ma gli spettatori di quella proiezione televisiva improvvisata, nella trama del film, sono parte di un pubblico più ampio, costituito da coloro che hanno vissuto le stesse esperienze e che le riconoscono davanti allo schermo televisivo o a quello cinematografico.

Sono passati alcuni anni tra l'uscita del film e la fine dell'assedio a Vukovar, tanti profughi sono andati a vivere altrove ma, partecipando a questa meta-visione, le immagini di repertorio sono una rete che unisce i ricordi dello stesso quadro sociale di appartenenza, secondo la teoria sulla memoria collettiva di Halbwachs. In questo caso il quadro sociale riguarda le persone che hanno condiviso un'esperienza forte come la guerra e in maniera specifica coloro che hanno vissuto l'aggressione esterna, l'espropriazione dalle proprie case o la loro distruzione, la perdita di qualche parente o conoscente, e ora si ritrovano nella condizione di profugo, con uno sguardo distante nello spazio e nel tempo perché in quei luoghi un tempo familiari non è più tornato. Tra realtà e finzione quelle immagini non rappresentano ricordi personali e isolati (magari di un personaggio nel filo conduttore della storia), ma diventano un linguaggio visivo comune che, a distanza di anni, va a legare gli individui appartenenti a quel gruppo sociale, proprio perché le singole storie (di

realtà o finzione) sono accomunate dallo stesso evento di fronte alla Storia. Inoltre la durata della sequenza di repertorio e la visione di alcuni luoghi simbolici, come la torre dell'acqua, favoriscono immediatamente i meccanismi di riconoscimento e localizzazione delle informazioni, descritti da Halbwachs, infittendo subito le maglie, e quindi la memoria, dei quadri sociali a cui entrambi i pubblici appartengono. Nel film la conservazione di una memoria collettiva del gruppo è ribadita, non tanto attraverso i luoghi reali (che non sono visibili nella scenografia), quanto attraverso l'idea del piccolo museo di Darko, che contiene oggetti appartenenti alla vita precedente. *Vukovar: the way home* è un melodramma familiare dal finale tragico quanto epico: dopo la morte del padre, ferito dagli occupanti per essersi avvicinato alla città, Darko sale nella locomotiva del treno e lo mette in moto verso Vukovar, verso un ipotetico ritorno a casa, anche se lo spettatore non sa come andrà a finire questo ultimo viaggio.

In tutti e tre i film la rappresentazione della città è determinata dalla presenza delle sequenze documentarie di repertorio che influenzano la messa in scena, come nel caso del film di Drašković, oppure, attraverso la presenza dei piccoli schermi televisivi, si riattualizzano le immagini di distruzione della guerra quando la storia di finzione è ambientata altrove, come negli altri due esempi. Da entrambe le parti coinvolte nel conflitto, il continuo scambio di visione tra i pubblici reali e quelli finzionali all'interno della diegesi filmica instaura un processo di rispecchiamento che va a rinforzare e confermare le maglie dei quadri sociali a cui entrambi i pubblici appartengono, composti da coloro che hanno vissuto quella guerra e che ora devono mantenerne un certo ricordo a seconda dell'etnia di appartenenza.

3.3 Il rapporto tra immagine storica e composizione finzionale nella rappresentazione di Vukovar

A proposito del confronto tra cinema e memoria, Marco Dinoi⁵⁶ scrive che l'immagine nel suo valore storico non è mai fine a se stessa, ma porta con sé la testimonianza di un'epoca anche nel trapianto in altre storie, per questo individua tre tipologie di riutilizzo dell'immagine memoriale in una nuova narrazione. Tale classificazione, che rappresenta una rara sistematizzazione del rapporto tra memoria storica e testo filmico, può essere utile per classificare anche i nostri esempi.

Il primo tipo, nominato prelievo, consiste nell'inserimento di un documento del passato all'interno del testo filmico: per la sua autonomia legata all'epoca che rappresenta e per la fedeltà alla realtà extratestuale, l'inserimento è subito riconoscibile dallo spettatore, conserva una funzione descrittiva, di un periodo o di un fatto, e inserisce nel film un elemento realistico. Può essere un giornale o una trasmissione televisiva: Dinoi porta come esempio *Buongiorno, notte* (2003) di Marco Bellocchio, nella sequenza in cui il telegiornale annuncia il sequestro Moro, ma in questa categoria rientrano anche il film di Schmidt, dove le immagini dei reportage a Vukovar sono l'unico ancoraggio realistico ai fatti storici, e *Dezserter*, in cui i servizi televisivi servono per riportare

⁵⁶ Marco Dinoi, *Lo sguardo e l'evento. I media, la memoria, il cinema*, Firenze, Le Lettere, 2008

continuamente lo spettatore al vero focus del film, la guerra a Vukovar, anche se l'azione è girata a Belgrado.

L'innesto riguarda invece le ricostruzioni sceniche, frutto di ricerche iconografiche, per ricreare nella finzione il periodo storico, oppure per dare una connotazione specifica all'ambiente o alla classe sociale di un personaggio. A distanza di qualche anno dai fatti accaduti Boro Drašković riutilizza la scenografia reale di Vukovar distrutta per dare una precisa connotazione storica ed etnica ai personaggi del suo melodramma. Dinoi precisa che nella categoria dell'innesto eventi ed elementi extratestuali sono al servizio della messa in scena del film, infatti, in *Vukovar, a story* l'elemento extratestuale delle strade distrutte della città è utilizzato come scenario anche di un momento del film precedente allo scoppio della guerra, anticipatorio di ciò che accade poi alla coppia di protagonisti.

L'ultima tipologia individuata da Dinoi è l'inserito, che riguarda brani e estratti di repertorio tratti dalla storia ufficiale, inseriti nel film come sono in origine, ma poi manipolati all'interno del testo filmico. Un esempio è l'inserimento di personaggi finzionali all'interno di materiale d'archivio: uno dei casi più celebri è *Forrest Gump* (1994) di Robert Zemeckis, ma per rimanere in territorio ex-jugoslavo anche Emir Kusturica in *Underground* (1995) inserisce i suoi personaggi all'interno di filmati d'epoca raffiguranti la fine della seconda guerra mondiale e la presa del potere di Tito. L'inserito si basa su un travaso, uno scambio della realtà filmata con la finzione, che conferisce realismo alla finzione e da cui allo stesso tempo la realtà storica viene modificata. Nella classificazione di Dinoi le categorie non sono mai strutture chiuse, ma possono anche evolvere l'una nell'altra, in ogni caso hanno lo scopo di descrivere il rapporto di reciproca influenza tra le tracce della realtà filmata e la pura invenzione. Dinoi mette in risalto la doppia natura di queste figure: in qualità di operatori di continuità rispetto al contesto storico e alla realtà extratestuale, e come operatori di discontinuità, creando uno scarto nel procedere della trama.

Nel rapporto tra realtà e finzione il terzo polo è rappresentato dallo spettatore, che si muove tra questi due territori. Dinoi scrive che lo spettatore del film, di fronte alle stesse immagini televisive, "doppia" il personaggio: per lo spettatore le stesse immagini funzionano come esercizio di memoria o come documento di un'epoca, per il personaggio invece sono "simulacro", «immagine del potere, immagine del successo o del fallimento»⁵⁷. Nel nostro caso specifico, considerando la vicinanza temporale dai fatti e il richiamo soprattutto a un pubblico locale o immigrato ex-jugoslavo, ritengo che nella moltiplicazione di sguardi rispetto ai personaggi, più che uno sdoppiamento, avvenga piuttosto un processo di identificazione. Molti spettatori locali non solo hanno potuto ritrovare se stessi nei tratti umani ed emotivi dei personaggi, ma probabilmente hanno vissuto esperienze analoghe, hanno fatto la stessa guerra, hanno dovuto combattere a Vukovar o abbandonarla, e ancora più numerosi sono coloro che, anche se non hanno fatto la guerra, sono stati di fronte alle stesse immagini televisive presenti nei film. Ecco perché nel caso del cinema

⁵⁷ Ivi, p. 182

girato a Vukovar, questi film funzionano particolarmente come mediatori di memorie collettive. Per trovare piena conferma, tale ipotesi necessiterebbe di una verifica attraverso una ricerca specifica sui pubblici e sui processi di ricezione di questi film. Tuttavia attraverso le fonti raccolte e soprattutto grazie alla testimonianza dei registi intervistati è possibile raccogliere alcuni elementi conoscitivi importanti sui processi di interpretazione dei pubblici, che vanno a sostegno di tale ipotesi.

Nel processo di identificazione il cinema funziona molto bene, molto meglio del teatro e della letteratura, perché il grado di impressione di realtà e il distacco dalla cornice reale (ancora visibile a teatro) è amplificato dalla condizione dello spettatore. Cesare Musatti⁵⁸ spiega che nella contemplazione cinematografica i meccanismi di difesa attivi di fronte alla realtà sono sospesi, si è rassicurati dal fatto che si tratti di una situazione temporanea, quasi onirica, e che sia sempre possibile tornare al reale quotidiano. Il meccanismo di identificazione si innesca nel momento in cui si riconoscono come propri pensieri e azioni del personaggio, ma può avvenire anche in modo inconscio, con personaggi che hanno atteggiamenti e sentimenti normalmente estranei allo spettatore. Così il cinema diventa il mezzo per soddisfare impulsi e desideri inconsci che mai si potrebbero o vorrebbero concretizzare nella realtà.

Per riprendere l'espressione molto efficace di Metz: «il film è come lo specchio»⁵⁹, del singolo spettatore e di un gruppo memoriale. Questo meccanismo funziona molto meglio al cinema perché il cinema appare "più percettivo" rispetto ad altre forme artistiche. Per esempio anche il teatro è un'arte percettiva in cui agisce una finzione, ma tale finzione è compiuta da persone reali in una scena reale, cioè in uno spazio e in un tempo che sono quelli del pubblico. Nel cinema invece l'azione, il tempo e lo spazio si spostano in "un'altra scena", che è lo schermo cinematografico, dove è lo svolgimento stesso dell'azione a essere per sua natura irreali o registrati. A teatro un oggetto (il significante) rimane tale e il suo significato è teatrale e immaginario, di fronte allo schermo invece è già il significante a essere cinematografico e quindi solo percettivo. Non solo rimanda a un immaginario, ma è immaginario esso stesso e riunisce in sé presenza e assenza, dal momento che è il significante stesso assente, irreali. In un processo che è metonimico e metaforico allo stesso tempo, come il bambino impara a riconoscersi nell'oggetto riflesso, così lo spettatore riconosce sullo schermo quel corpo come simile al suo.

L'identificazione, dice Metz, può funzionare bene sia con la presenza di attori sia in altre forme del linguaggio cinematografico che definisce "inumane", come nelle riprese di oggetti o paesaggi. Lo spettatore quindi può identificarsi anche con un sé stesso assente dallo schermo, questo perché non ha bisogno di un'identificazione primaria, come il bambino nello stadio dello specchio (tra sei e diciotto mesi), ma è in grado di riconoscersi anche in un ambiente che segni la sua assenza. Con che cosa si identifica allora lo spettatore? Con sé stesso certo, ma non

⁵⁸ Cesare L. Musatti, *Scritti sul cinema*, Torino, Testo & immagine, 2000

⁵⁹ Christian Metz, *Cinema e psicanalisi. Il significante immaginario*, Venezia, Marsilio, 1989, p. 49

nell'immagine, quanto nell'atto puro di percezione, dove è centrale la sua autoconsapevolezza: sa di vedere qualcosa di irreali, sa di essere lui a percepirla, è consapevole di essere di fronte a uno schermo su cui avviene una proiezione e che quell'immaginario percepito entrerà poi nel simbolico. L'esperienza dello spettatore di fronte a uno schermo cinematografico non si esaurisce mai con l'identificazione, ogni visione implica un doppio movimento di proiezione e introiezione: lo sguardo dello spettatore può identificarsi con l'obiettivo della macchina da presa che getta luce sulla realtà filmica (proiezione), e allo stesso tempo la realtà filmica lascia la propria impronta sulla percezione dello spettatore (introiezione), e diventerà parte del suo immaginario. Questo meccanismo di rispecchiamento tornerà centrale trattando il tema della costruzione del nemico, che alcuni film presi in esame cercano di smascherare nel finale in un procedimento simile a quello dell'identificazione dello spettatore al cinema.

Nel "gioco" di molteplici rispecchiamenti che coinvolge realtà, finzione, spettatori e personaggi non posso che tornare alle immagini di repertorio rimbalzate dai televisori nei film presi in esame: esse fanno da ponte tra memoria cinematografica e memoria collettiva, diventando parte della diegesi e influenzando sia la messa in scena sia una memoria sociale e mediatica. Come ho cercato di mettere in evidenza parlando del contesto storico, i media, soprattutto la televisione, hanno avuto un ruolo importante nella diffusione del nazionalismo, soprattutto nella definizione etnica di un nemico, e nella creazione poi di una memoria del conflitto. Nicole Janigro riporta le testimonianze di alcuni ragazzi di Zagabria allo scoppio della guerra, uno dei suoi intervistati racconta di volersene andare perché la vita è diventata "lo spazio fra un telegiornale e l'altro"⁶⁰, tutti sembrano bloccati e ossessionati dal solo riempirsi di notizie. Slavenka Drakulić riporta la presenza ossessiva dei notiziari televisivi e radiofonici nella propria esperienza di esule in Slovenia: "I was glued to the tv screen and radio broadcasts. [...] I was a news addict and that symptom alone would have been enough to brand me an exile."⁶¹ Come abbiamo visto nel capitolo dedicato alle diverse forme della memoria, i media diventano generatori di una coerenza interna alla società, riferimenti per gli altri sistemi sociali, produttori di una realtà di cui si fanno assimilatori, determinando e diffondendo i valori della società di cui fanno parte. E nel rapporto con il passato sono in grado di fornire una conoscenza, mediata di memorie ed esperienze dirette.

3.4 La costruzione cinematografica del "nemico"

Attraverso il ruolo dell'informazione dei media sulla guerra, giungiamo al secondo aspetto che ho potuto osservare sia nei testi filmici sia nei luoghi memoriali visitati a Vukovar: la creazione di una figura nemica. Branko Schmidt in *Vukovar: the way home* (1994) mostra una posizione netta: le vicende dei personaggi si svolgono sotto la bandiera croata, presente più volte nella scenografia, e la loro situazione è il risultato dell'aggressione serba alla città da cui sono stati cacciati e dove

⁶⁰ Nicole Janigro, *op. cit.*, p. 135

⁶¹ Slavenka Drakulić, *op. cit.*, p. 30

ancora non possono tornare. Nelle prime battute del film *Darko*, il bambino protagonista, legge un tema ai compagni di classe dove racconta la vicenda della comunità: un anno prima i serbi hanno occupato e distrutto Vukovar, l'antica città croata sulla riva del Danubio. L'interpretazione della storia è già chiara e fino alla fine del film i serbi occupanti continueranno a sparare ai reali proprietari che tentano di tornare alle proprie case. Il gesto finale del ragazzino, che rimette in moto il treno verso casa, è un atto disperato di ribellione, che ricorda le imprese eroiche mostrate dai film partigiani jugoslavi contro gli occupanti nazi-fascisti.

Pavlović sposta l'azione sul piano intimo dei rapporti umani di amicizia, ma portando l'ambientazione del film a Belgrado fa ben capire da dove venissero i blindati diretti alla cittadina croata. Drašković invece procede per gradi e mostra l'evoluzione dei rapporti umani in un arco temporale precedente al concreto scoppio delle ostilità, con la diffusione del nazionalismo, l'identificazione di un nemico etnico e il ruolo della propaganda nei media. D'improvviso l'amico, il parente acquisito, il vicino di casa sono diventati Altro.

Chi è questo Altro? Rada Iveković⁶² ha scritto lungamente su tale concetto e ne trova le radici nella cultura occidentale, dove l'identità è definita dall'appartenenza a una comunità che ha come fondamento l'esclusione dell'Altro. E nel caso dei nazionalismi riscoperti negli anni '90, la nuova identità collettiva è definita attraverso la negazione di tutti coloro che rimangono al di là del margine esterno e che non si adeguano alla norma del gruppo. La norma è data dal riconoscimento di un'istanza superiore, rispetto a cui l'individuo rinuncia alla propria specificità e il vicino è accettato solo in quanto membro dello stesso gruppo come la nazione o l'etnia. Tale istanza superiore garantisce una dimensione di universalità che integra i singoli individui, ma tale universalità è sempre relativa, basata sulla negazione di altri individui, quelli esclusi. L'identificazione nel gruppo diventa un richiamo forte soprattutto in periodi di minaccia esistenziale, economica o identitaria, a cui la guerra appare come unica "soluzione".

Tutti e tre i film girati a Vukovar mettono in scena tale meccanismo di costruzione dell'alterità, dove l'immagine televisiva diventa il perno centrale del rapporto tra vittime e aggressori. Dubravka Žarkov⁶³ ha studiato la rappresentazione del corpo nel rapporto tra guerra, media e appartenenza etnica. La rappresentazione del corpo del nemico (e di conseguenza della vittima), attraverso i media, ha assunto il potere di produrre l'appartenenza etnica e questo processo, come in un circolo vizioso, dapprima ha condotto allo scontro, come mostra il film di Drašković, e successivamente ha sostenuto la necessità di annientare l'Altro, come spiega Rada Iveković. Žarkov sostiene che nell'ex-Jugoslavia due tipi di guerra erano in atto, attraverso cui veniva prodotta l'etnicità: la guerra dei media e la guerra etnica. Lo scontro mediatico è cominciato molto prima che si cominciasse a sparare, ma le sue conseguenze sono visibili ancora oggi; la guerra etnica invece è quella più manifesta, scoppiata solo negli anni '90. Entrambe hanno prodotto e

⁶² Rada Iveković, *La balcanizzazione della ragione*, Roma, Manifestolibri, 1995

⁶³ Dubravka Žarkov, *The body of war. Media, ethnicity, and gender in the break-up of Yugoslavia*, Durham-Londra, Duke University press, 2007, Kindle e-book

forse tuttora producono gruppi etnici. La guerra dei media è iniziata, ed è stata possibile, nel momento in cui i sistemi informativi dei singoli stati hanno cominciato a diventare autoreferenziali, a chiudersi e censurare i contenuti provenienti dai sistemi di informazione degli altri stati. Non bisogna sottovalutare la violenza nelle pratiche mediatiche di produzione di etnicità, perché molto probabilmente hanno lasciato le radici più profonde e durature degli atti compiuti in battaglia. Entrambe le guerre, mediatica e etnica, sono state efficaci nel definire persone e territori su base razziale. Agiscono con mezzi differenti: al posto dell'atto fisico violento, la guerra mediatica usa parole, immagini, riprese, montaggio. Certo questi strumenti nelle mani della propaganda non possono essere paragonati alla violenza fisica della guerra, ma qui si vuole osservare come, nella vicenda dell'ex-Jugoslavia, entrambi questi sistemi siano stati attivi, e i film realizzati sulla vicenda di Vukovar hanno saputo registrare, nella finzione, tale fenomeno.

Le storie individuali inserite nei notiziari, le strategie di rappresentazione e la trasmissione ripetitiva, utilizzate dalla propaganda di tutte le parti coinvolte, diventano modi per affermare un'inclusione o un'esclusione, per definire i gruppi e i luoghi su base etnica, segnare chi vi può appartenere e chi no. Queste pratiche continuano ancora oggi, per indicare chi pubblicamente può preservare il ricordo, come ho osservato nella mia visita ai diversi luoghi memoriali di Vukovar. La violenza della guerra e la sua rappresentazione mediatica hanno contribuito insieme a definire la stessa realtà materiale e discorsiva, che si riflette sulla concezione del corpo dell'Altro nemico, un corpo a cui sono attribuite categorie di genere e etnia come significati evidenti, empirici, ma che in realtà sono costruiti politicamente. La fisicità del corpo "etnicizzato" non può essere separata dai significati simbolici che gli sono attribuiti.

Tutti e tre i film su Vukovar rielaborano la costruzione di un Altro, etnicamente identificato, giungendo a conclusioni rappresentative differenti. In *Vukovar: the way home* Branko Schmidt imposta tutto il film sulla contrapposizione tra vittima e aggressore, dando a entrambi una chiara connotazione: la vittima è croata, l'aggressore serbo, le sequenze di repertorio mostrate sono le stesse visibili anche negli altri due film ma, inserite in quel contesto, non fanno altro che confermare tale narrazione, illustrando "la realtà" dell'aggressione e della guerra. Come si può rappresentare un nemico? Semplicemente non mostrandolo, facendone solo sentire la presenza attraverso alcuni elementi, come gli spari, tecnica in cui il genere western ha lasciato i migliori esempi. I personaggi del film di Schmidt non giungono mai faccia a faccia con chi dall'altra parte spara: senza un rispecchiamento non può avvenire un'identificazione e un riconoscimento; i personaggi, e con loro anche lo spettatore, non possono riconoscersi nell'Altro, scoprire l'immagine di un altro uomo uguale a sé e così smontare la costruzione del nemico etnico operata dalla propaganda. Il film di Schmidt mette in scena quello che Luigi Alfieri⁶⁴ definisce come dicotomia tra il nemico assoluto e la vittima assoluta: quello assoluto è il nemico costruito dall'immaginario, colui

⁶⁴ Luigi Alfieri, *Guerra dei mondi: la costruzione distruttiva dell'alterità*, in Giuliana Parotto (a cura di), *Le memorie difficili. Ricordo e oblio dopo le guerre in Jugoslavia*, Trieste, Beit, 2013

che uccidiamo perché sappiamo che vuole ucciderci, l'immagine falsa che funge da giustificazione al nostro atto di uccidere, a cui fa riflesso il ritratto di una vittima passiva, quasi destinata a essere tale. Queste premesse si traducono poi in una realtà di nemici immaginari e vittime reali.

Gli altri due film invece fanno dello svelamento del nemico il senso stesso della tragedia finale. L'apice del crescendo drammatico, costruito in *Vukovar, a story*, consiste in una delle sequenze finali dove Toma si ritrova a combattere tra le fila dell'Armata popolare nelle strade di Vukovar, l'esercito sta sparando contro una casa dove probabilmente si nascondono dei difensori croati. Toma si rende conto che il bersaglio è casa sua e che il "nemico" lì nascosto è sua moglie Ana. Con un meccanismo simile nel finale di *Dezserter* il protagonista si ritrova davanti a uno dei disertori che nel suo lavoro ha sempre identificato come "nemici": i suoi fantasmi interiori, richiamati dalla presenza continua delle immagini televisive di Vukovar, si materializzano nella figura dell'amico disertore dentro al carro armato. In entrambi i film il dramma della guerra si traduce nell'incontro traumatico con se stessi nella figura dall'altra parte della barricata: «l'annientamento dell'Altro si trasforma necessariamente, in un secondo tempo, in una autodistruzione»⁶⁵.

3.5 Il ruolo dell'immagine mediatica e la costruzione della figura del nemico nel cinema croato contemporaneo

Dopo la fine del governo di Tuđman il cinema croato ha vissuto un rinnovamento importante grazie alla corrente di Young Croatian Film, espressione coniata dallo storico del cinema Ivo Skrabalo, per indicare una nuova generazione di registi e professionisti del settore che si era formata all'Accademia di Zagabria. Molti di loro avevano vissuto la guerra in prima persona e cominciarono a raccontare il passato, attraverso i loro film, in modo nuovo. Le facili contrapposizioni proposte dalla propaganda bellica furono superate, iniziarono a trattare la guerra in modo molto più complesso e sfaccettato, aprendo una riflessione sulle responsabilità condivise. Pur con una maggiore maturità critica e un nuovo stile cinematografico moderno, il cinema croato contemporaneo ha continuato una rielaborazione sul passato bellico. I temi che ho osservato nei primi film su Vukovar, in particolare il ruolo dell'immagine mediatica e la costruzione della figura del nemico, hanno formato una memoria cinematografica che ancora oggi influisce sul ricordo collettivo e sulla rappresentazione filmica della guerra.

Ne sono un esempio due pellicole recenti, tra le opere croate più premiate nei festival internazionali. *Zvizdan* (*Sole alto*, 2015) di Dalibor Matanić è un film diviso in tre parti, tre storie d'amore ambientate in tre anni differenti (1991, 2001, 2011), gli stessi attori interpretano personaggi diversi per ogni storia e tutte si svolgono nello stesso luogo, l'entroterra della Dalmazia. Il primo episodio finisce quando la guerra è appena iniziata, il secondo poco dopo la sua conclusione e nel terzo sono passati alcuni anni anche se le conseguenze del conflitto hanno determinato le vite dei protagonisti. Tra la prima e la seconda storia il regista inserisce una

⁶⁵ Rada Iveković, *op. cit.*, p. 41

sequenza senza dialogo, solo un montaggio di riprese statiche in campo lungo su diversi edifici colpiti, che portano ancora i segni del conflitto: case, scuole, un campo da basket, edifici pubblici e privati. Le inquadrature in campo lungo permettono di vedere questi soggetti inseriti nella natura selvaggia dell'entroterra dalmata. La sequenza ha la durata di una canzone jugoslava in sottofondo e si conclude con alcune inquadrature in dettaglio di oggetti lasciati nelle case devastate: alcuni piatti scheggiati, una tazzina, un libro, segnali di una vita umana in quei luoghi, che non sono stati demoliti dal tempo, ma abbandonati all'improvviso. Vedendo questi edifici è inevitabile rievocare quelle case di Vukovar all'inizio del film di Drašković oppure la carrellata finale di Pavlović: è richiamato lo stesso rapporto tra paesaggio e distruzione di quei film girati subito dopo la fine dell'assedio nella città simbolo della guerra in Croazia. Matanić avrebbe anche potuto non inserire quella sequenza, che non è funzionale al film e segna invece una cesura tra le storie, la sua scelta invece è un richiamo memoriale preciso all'immaginario di quel conflitto i cui segni nel 2014 sono ancora presenti. In questo nuovo contesto di recupero, la memoria collettiva di chi ha vissuto quella guerra è diventata parte anche di una memoria culturale da cui tutti possono attingere.

In *Crnci* (*The Blacks*, 2009) di Goran Dević e Zvonimir Jurić è possibile osservare invece una riflessione contemporanea sulla costruzione cinematografica del nemico, in un'operazione di recupero e rielaborazione della storia passata. Il film ha una struttura temporale particolare: la prima parte è incentrata sulla spedizione di un gruppo di soldati, i neri, in una foresta vicino a un fiume; la seconda parte invece torna indietro nel tempo e mostra come i soldati siano arrivati alla situazione di partenza. Nella prima parte emerge lo smarrimento totale di un gruppo di uomini, armati, impegnati in una guerra senza nome in un luogo senza alcun riferimento geografico. Solo due elementi connotano la vicenda: la lingua e uno stemma con la bandiera croata sulla divisa nera, il fiume potrebbe essere il Danubio che costeggia Vukovar; solo alla fine della spedizione si scoprirà che stanno cercando i corpi di altri compagni morti. In tutta la prima parte del film si aggirano per la foresta come in un paesaggio surreale, a ogni fruscio istintivamente si difendono da un nemico che non si fa sentire, parlano di un "loro" non identificato. La macchina a mano li segue in una ripresa scarna che conferisce maggiore realismo alla scena, ma nel loro smarrimento sembrano sospesi in un tempo infinito e in uno spazio metaforico. Quando giungono alla radura dove trovano i corpi, la tensione si alza e un diverbio li conduce a uccidersi gli uni con gli altri, solo in due sopravvivono. Il nemico rimane immaginario, solo le vittime sono reali. La spasmodica ricerca di un Altro ostile ha portato infine i personaggi a rispecchiarsi in se stessi, nei propri fantasmi e all'autodistruzione. Nella seconda parte il film torna indietro di 24 ore e vediamo la preparazione alla spedizione, il nemico rimane senza volto, rievocato solo dalla propaganda di stato, serba e croata, presente attraverso le emittenti radiofoniche: la radio serba manda in onda le voci e poi l'uccisione dei soldati croati che i neri devono andare a salvare. Più la tensione aumenta, più la macchina da presa sembra intensificare lo sguardo non sul nemico ipotetico, quanto sui

mostri interiori dei personaggi. I registi hanno dichiarato⁶⁶ di essersi ispirati a *Alien* (1979) di Ridley Scott per la costruzione dei momenti di tensione, i salti temporali, la resa claustrofobica degli spazi, chiusi e aperti, che diventano la metafora di uno stato mentale degli uomini coinvolti nella guerra. L'inquadratura stretta sui corpi, i rumori al posto dei dialoghi, l'uso di luci e buio per modellare gli ambienti vanno a comporre il naturalismo crudo del film, che all'assenza di un nemico ostile contrappone la concretezza di una responsabilità storica: una lampadina accesa per sbaglio dal nuovo membro dei neri fa scoprire allo spettatore il "garage", una stanza all'interno della base croata, dove sono evidenti tracce di sangue sul pavimento e sui muri, vestiti lasciati da prigionieri torturati e uccisi lì. Scrive Jurica Pavičić: «The dramaturgy of the film represents the Homeland War first through its official version (bright, pastoral, heroic), and then, afterwards, through its underground version, claustrophobic, dark, gothic, suffocating. In that way, the audience of *The Blacks* passes through the same process of rude awakening that all of Croatian society passed between 2000 and 2010. The cinematic device in Dević and Jurić's film re-enacts mutations of the national conscience.»⁶⁷

3.6 La fondazione di nuova memoria su Vukovar: *Vukovar-Final cut* di Janko Baljak

I materiali di quella propaganda, così pressante e nefasta durante le guerre degli anni '90, sono stati riutilizzati in tempi più recenti per creare un nuovo lavoro su Vukovar, e vivificare anni dopo la memoria di quello che è successo. Nel 2006 Janko Baljak, documentarista e docente alla facoltà di arti drammatiche di Belgrado, ha realizzato il film *Vukovar - poslednji rez* (*Vukovar - Final cut*), prodotto da B92, storica emittente di protesta contro il regime di Milošević. Si tratta del primo documentario di coproduzione serbo-croata su Vukovar, realizzato grazie al lavoro congiunto di due squadre di giornalisti, una serba coordinata dallo stesso Baljak, una croata gestita dal giornalista Drago Hedl⁶⁸. Il frutto di questo lavoro congiunto è visibile soprattutto nella struttura: attraverso le testimonianze da entrambe le etnie, il film ricostruisce gli eventi, i passaggi e i cambiamenti che hanno portato una tranquilla cittadina multietnica alla guerra. Il punto di vista sui fatti cambia continuamente, le voci si alternano, insieme alla grande mole di materiali d'archivio che gli autori hanno dovuto visionare e selezionare per il montaggio finale. Ho incontrato Janko Baljak a Belgrado, durante il mio periodo di ricerca lì, e gli ho chiesto perché un documentario su Vukovar a 15 anni di distanza. Il regista ha sottolineato come tale distanza storica dai fatti

⁶⁶ Lorraine Mortimer, *Goran Dević and Zvonimir Jurić: The Blacks (Crnci, 2009)*, in Aida Vidan, Gordana P. Crnković (a cura di), *In contrast: Croatian film today*, New York-Oxford, Croatian film association-Berghahn books, 2012

⁶⁷ Jurica Pavičić, *From a cinema of hatred to a cinema of consciousness: Croatian film after Yugoslavia*, in Aida Vidan, Gordana P. Crnković (a cura di), *op. cit.*, p. 58

⁶⁸ Andrea Rossini, *La notte di Vukovar*, in Osservatorio Balcani e Caucaso, 27 febbraio 2006 <https://www.balcanicaucaso.org/layout/set/print/content/view/print/32589> (ultimo accesso: luglio 2017)

permettesse finalmente di fare un documentario obiettivo, rispettando i diversi punti di vista sulla vicenda e superando l'impostazione della propaganda di stato (serba e croata):

«At this point it seemed to us, the producer of the B92 and I, that 15 years was a historical distance long enough to allow the making of such a documentary. Before that, a lot of documentary films concerning Vukovar were made both in Serbia and in Croatia. Unfortunately, these films were made without this historical distance. Some of them were created very quickly, even during the war itself. And what was called "documentary" on both the Serbian and the Croatian side was actually an ordinary war propaganda, state propaganda; on one side, Croatian propaganda and on the other side Serbian propaganda.»⁶⁹

Con una certa distanza dai fatti accaduti è stato possibile anche riflettere su cosa rappresentasse Vukovar per entrambe le parti coinvolte e, solo grazie a un lavoro congiunto di entrambi i punti di vista sulla vicenda, si è compreso come la città sia stata utilizzata dalla propaganda dei due stati:

«Vukovar was a turning point in the, let's say, military conflict between Serbia and Croatia, between what was left of Yugoslavia and the Croatian forces, so that even then Vukovar represented more than an ordinary town where military operations were held. It was a kind of symbol. For the Croats a symbol of resistance, and for the Serbs who conquered the city, that is for the JNA units, it was a moment of triumph, because the fall of Vukovar changed the course of the war, taking it into direction and making it possible for the Serbs in Croatia at that time to construct what was then called Republic of Serbian Krajina, that is their own authorities. So the battle for Vukovar was a turning point in the war between the Croatian armed forces and the Yugoslav army and paramilitary volunteer troops from Serbia, and the size of destruction of that city was almost epic. [...] Vukovar had great weight for both sides. But all these films that had been created in the Serbian and Croatian production were a kind of propaganda films, which spoke on behalf of Croatian regime... and in Serbia giving only ones own truth about the events in the city. So, our idea was that 15 years was a sufficient historical period, it turned out it was not completely like that... That passions were somewhat subsided, the head cooled down and that it was possible to make a serious film in which both Serbs and Croats would participate, a film that would not pretend to be the complete truth about this city, but to be the first objective attempt of Serbo-Croatian co-productions to tell the true story about the events of Vukovar. The whole idea arose from the fact that the journalistic team was involved in its implementation, primarily in research, in that part of the work that you are now doing. Initially we conducted a serious investigation that lasted a year before the script was written... before I wrote the script... We spent one year investigating the extensive documentation and subject matter: we had journalistic teams in Croatia and in Serbia and we would meet every month or two to exchange information that we had gathered in the meantime related to some key events, to some key actors in the whole story. And so through this research work, which lasted a year, we were actually collecting material for what was going to be the script of that film, material which to me was valuable... Since, in the beginning when we started to work on the film, we really had a very clear picture, on one and the other side, about things that had taken place and we could exactly have a good list of people we wanted to talk to, archival material which we wanted to come to in one way or another, and then we started to assemble the dice to this mosaic, we started to record. We went on recording for six months. After that the editing was very extensive because we had more than nearly 30 hours of archival material that we collected in the meantime on the Croatian and the Serbian side ...»⁷⁰

La ricostruzione di Baljak non si ferma alle soglie della guerra, procede nella dettagliata ricostruzione mettendo a confronto le interviste dei personaggi politici e militari con le

⁶⁹ L'intervista è stata realizzata a gennaio 2017 a Belgrado. La stesura completa è in Appendice.

⁷⁰ Vedi intervista in Appendice.

testimonianze delle vittime civili, ricomponendo così "dall'interno" un quadro civile della guerra e delle sue conseguenze. Oltre alla ricostruzione attraverso i diversi punti di vista, ritengo che il pregio maggiore di questo lavoro sia il riutilizzo dei materiali prodotti dalla propaganda per creare un documentario che finalmente parli per tutti sulla vicenda. La selezione e il montaggio diventano qui strumenti consapevolmente messi al servizio dei processi di selezione e ricostruzione tipici della memoria.

Il corpus di materiali che il regista e i suoi collaboratori si sono trovati a gestire era costituito soprattutto dai video dei notiziari televisivi serbi e croati, che all'epoca erano stati usati dalla propaganda per veicolare un preciso messaggio: "la caduta di Vukovar" per i croati e "la liberazione di Vukovar" per i serbi, due interpretazioni opposte della stessa battaglia. Le medesime riprese delle vittime civili erano mostrate come serbe o come croate in un notiziario o nell'altro, questo rese molto difficile definire quali materiali potessero essere documenti e quali pura propaganda. Alla fine, spiega il regista, decisero di usare solo video di fatti verificati anche con altre fonti, inoltre intervistarono alcuni testimoni presenti nei notiziari dell'epoca e, con la tecnica dello split screen, misero a confronto le interviste attuali con quelle passate:

«We had a problem in the sense that all these materials were mainly materials belonging to this vast propaganda corpus, something that was news program on Serbian and Croatian television, which interpreted the same news and the same event in a completely different way. So, even the terms were different. Croats called the operations in the city and what was happening "the fall of Vukovar", while the Serbs used the expression "the liberation of Vukovar". You can already see how this is a diametrically different understanding of the war. Also in the crowd of archival material the same civilians, the same civilian victims were shown in one news programs as Serbian, and as Croatian in other news programs. It was difficult to define what was propaganda, and what was actually true. We tried to make use only of verified documents, and in this sense we were helped by witnesses on both sides who interpreted the archival material. Likewise, we had an extremely interesting method, as you may see by watching the film: if we found an interesting person in an archival material that is related to a particular event, whether it's the Vukovar hospital or the Ovčara massacre that happened after the fall of Vukovar, we tried to find that person, and in parallel with the material in which this person appears, we also got the testimony of that person 15 years later. So we used that split screen, a split screen system, and when those civilians who talked about how they were sent away, we can see those materials and also the person who talks about what was happening. We tried to have as many paired events as we could in order to compare the archival material with the testimony of a living person who survived those events, meaning that was one of criterions we used.»⁷¹

È molto interessante ciò che il regista precisa riguardo allo spirito con cui lui e tutta la troupe hanno affrontato il lavoro per questo documentario. Dare una versione completa e obiettiva dei fatti di Vukovar è stata una prerogativa che implicava non solo la professionalità, ma anche motivi legati ai ricordi di quel tempo e al vissuto personale dei membri della troupe. Il regista per esempio racconta di come all'epoca dello scoppio della guerra si nascondesse a Belgrado per evitare la chiamata alle armi e la possibilità di essere mandato a sparare a degli sconosciuti. Il coinvolgimento personale nei contrasti tra serbi e croati è stato una delle motivazioni che ha spinto

⁷¹ Vedi intervista in Appendice.

l'indagine su cosa sia realmente accaduto alla popolazione della cittadina croata, caratterizzata da una convivenza pacifica per cinquant'anni:

«One more thing was also interesting to me related to the mutual relations between Serbs and Croats and to our own private relations with this topic, my attitude to that topic: I was hiding here in Belgrade at the moment of these events trying to avoid being mobilized and sent to war in Vukovar. Those events were kept in my memory under the light of the fact that I did not want the military police to take me to some fields near Vukovar to shoot at people I do not know. A number of people who worked on this movie, apart from the desire to investigate and to make as objective and truthful the story as possible, had some personal motives. It is very interesting and important to me, in the circle of evil that is repeated between Serbs and Croats, to investigate the story of what was again awakened from the box after 50 years. It was quite clear to us that in the collective consciousness, in general, in the propaganda that was here on state television above all, the Serbs were instructed that the Vukovar operations and all that was happening in Croatia, was somehow the revenge of the Serbs for everything that happened 50 years before, a retaliation for the crimes committed in the Second World War and what happened at the Jasenovac camp. It is as if the Serbs now had their five minutes to rejoice over what had happened 50 years before. For me it was completely incredible to see that this circuit of crime was in exactly the same way, through the same models, with only a lot of propaganda media that greatly contributed to this amount of destruction and the amount of evil and crime... I think the media bear enormous guilt, primarily on this side, but the media in Croatia are not innocent either of their hatred in the state media. I was interested in seeing how that spirit from the bottle was awoken and how the people who had lived normally, one by one in Vukovar, that can somehow be seen in the film, ... in Vukovar, one of the most peaceful, richest, middle-sized towns in Croatia, where no one cared which Christmas was celebrated - the Catholic or Orthodox one, suddenly, through this war husk and propaganda, above all, became mortal enemies and shoot at each other and committed those monstrous crimes. What made me anguished ... Here we are now talking 25 years, 26 years after that, 10 years from the movie, is that a lot of things did not change if you look at the context of Serbian-Croatian relations. You will now see these same models, that nowadays, some children who were born at the time this all was happening in Vukovar and did not participate in it, still feel the same level of hatred towards Serbs or Croats. It means that it is a collective myth that is passed from generation to generation and that, from time to time, in the interest of the leading political elites in Serbia and Croatia, submerges because it is very profitable for the account of nationalism and the development of these most striking passions. Of course I did not have any illusion that the movie would change and that the movies could change the world altogether, but I would like to say that 10 years after the film was created, I am still anguished when I see what is happening with the Cyrillic signs in Vukovar, when I see that they are broken... There are still separate school classes, for people who speak practically the same language – Croatian and Serbian are more or less the same language – who learns different history, the one learns one, the other learns the other, who even have different bars. As long as this kind of division exists, this movie will be current, unfortunately, and it will always be a good bet and a good hunch that this evil does not repeat itself in the way it is repeated.»⁷²

Uno dei punti più importanti dell'intervista, raccolta a Belgrado, è stato la descrizione fatta da Baljak sulle reazioni del pubblico croato e serbo alla visione del documentario. Il film ebbe la sua première al festival croato Zagreb Docs e dopo pochi giorni fu proiettato in Serbia al festival belgradese FEST. Baljak osserva come la reazione dei due pubblici fosse identica: uno shock. Dopo i primi minuti, alla fine delle proiezioni, ci fu solo silenzio in sala, nessun applauso e nessuno che riuscisse a conversare con il regista. In Croazia sorse una campagna che definì il film pro-

⁷² Vedi intervista in Appendice.

serbo, a Belgrado gli autori furono accusati di essere traditori a favore dei croati, ma queste reazioni per Baljak sono state un buon segnale. Significa che il film non ha trovato alcun consenso tra i nazionalisti, che il metodo utilizzato per la comparazione delle fonti aveva davvero segnato una rottura con i canoni della propaganda. Se il film non soddisfa entrambe le parti è perché queste non vi riconoscono lo schema propagandistico a cui erano abituate vedendo gli stessi materiali, si tratta di un lavoro con una visione nuova, morale e obiettiva:

«What was most important to us as authors was that the film had its premiere in Zagreb, at the Zagreb Docs Festival, which is held in the month of February, and three days after that, it had a premiere in Belgrade at the FEST festival... that the reaction was completely identical in both Belgrade and Zagreb. After the movie and during playing of the closer and when the lights were turned on, there was absolute silence, no applause, an absolutely dejected audience, and the shock that seemed to me was felt after the end of that movie. For the first 5-10 minutes they were not able to talk to the filmmakers. The film takes some time to be digested and to suppress the shock before a person can even say something. The reaction was identical in both cities and what was interesting to me was that the film did not consent to nationalists on the one side nor on the other. In Croatia there was a group of people who ran the campaign claiming it was a pro-Serbian film, and in Serbia we, as authors from Belgrade, were accused of being traitors and of having made a pro-Croatian movie. When this happens to a movie then it is a good sign that you are on the right track of some morality and objectivity and that you have done a good job. This is always a good signal if no side is satisfied with what they see because they are adults, because they grew up thinking that... And because they are accustomed to a pattern I was talking about and which was, above all, closely related, propagandistic.»⁷³

In una riflessione sull'uso delle immagini d'archivio, Aleksandra Milovanović⁷⁴ sottolinea come il film di Baljak riveli i meccanismi di costruzione delle notizie e dei reportage televisivi usati all'epoca. Quegli stessi materiali costituiscono, ormai a qualche decennio dai fatti, un archivio visuale sull'evento storico. Come abbiamo visto nella prima parte, Derrida⁷⁵ e Foucault⁷⁶ denunciano l'aspetto meno manifesto della costruzione degli archivi, ma che è alla base del loro funzionamento nel tempo: l'istituzionalizzazione di una narrazione memoriale precisa, per cui ciò che è archiviato è ciò che va ricordato. Chi controlla la formazione degli archivi, storici o visuali che siano, controlla la memoria di una società, di una cultura e di un fatto storico. E l'esempio di Vukovar non potrebbe essere più esplicativo, dove i ruoli di memorie e di contro-memorie si alternano e si scambiano a seconda della posizione etnica e nazionale rappresentata dalla narrazione principale. Solo attraverso la messa a confronto di memorie e contro-memorie sullo stesso fatto, il lavoro di Baljak smaschera quell' "archive effect" (concetto ripreso da Jaimie

⁷³ Vedi intervista in Appendice.

⁷⁴ Aleksandra Milovanović, *Images of Jasenovac: rethinking use of archive footage and voice over narration in documentary films*, in Nevena Daković (a cura di), *Representation of the Holocaust in the Balkans in Arts and Media*, Belgrado, Diskurs, 2014

⁷⁵ Jacques Derrida, *op. cit.*

⁷⁶ Michel Foucault, *op. cit.*

Baron⁷⁷) che questi materiali avevano sempre avuto sugli spettatori, e da qui l'esperienza scioccante alla visione del documentario *Vukovar-Final cut*.

L'uso politicamente condizionato di filmati, fotografie, testimonianze, citazioni da documenti e esperti, voce fuori campo di un narratore onnisciente può influenzare ampiamente il modo in cui la storia è riportata e ricostruita nei film, soprattutto nei documentari che possono amplificare l'effetto di realismo e affidabilità da parte dello spettatore. L'"effetto archivio" è quel senso di lontananza nel tempo e nello spazio che l'immagine e il suono possono dare se inseriti in un nuovo contesto filmico, come abbiamo visto negli esempi di finzione. Inseriti in un nuovo contesto i materiali però assumono anche un nuovo significato che è più difficile da cogliere a causa di una doppia disparità, intenzionale alla base del riutilizzo, e temporale, legata alla distanza dall'evento.

Per lo spettatore i materiali d'archivio, dal filmato alla fotografia all'intervista, non sono semplicemente rappresentazioni visuali della realtà, ma assumono il carattere di autenticità dei fatti, contribuendo a costruirne una memoria culturale. Baljak porta i materiali d'archivio fuori dal loro contesto originale e autoreferenziale; ponendo a confronto i documenti che, da entrambe le parti, hanno tramandato una narrazione memoriale unidirezionale dei fatti, dimostra agli spettatori quanto quella disparità data dai documenti sia solo relativa al contesto visuale di utilizzo, e rivela così il loro ruolo delle immagini di propaganda nella versione storica tramandata.

⁷⁷ Jaimie Baron, *The archive effect. Found footage and the audiovisual experience of history*, Londra-New York, Routledge, 2014

4. Sarajevo: la rappresentazione di una città sotto assedio tra documentario e cinema di finzione

Introduzione al capitolo

Negli anni '90 a Sarajevo è avvenuto l'assedio più lungo della storia contemporanea. Simbolo di multiculturalità e convivenza religiosa, durante la guerra la città ha cercato di mantenere vivo il proprio spirito attraverso le numerose attività culturali che si svolgevano sotto le granate. In campo cinematografico gli anni dell'assedio furono un periodo prolifico grazie all'attività di alcuni gruppi organizzati e giovani autori che sono rimasti in città e hanno filmato per documentare ciò che stavano vivendo. Questi documentari rappresentano una testimonianza unica sulla guerra vista "dall'interno", raccontata dal punto di vista delle vittime, nel momento stesso in cui i fatti si stavano svolgendo.

Che tipo di realtà ritroviamo in questi documentari? Possiamo considerarli fonti storiche? Le telecamere dei registi testimoni hanno mostrato soprattutto la vita quotidiana della gente comune e hanno creato un immaginario che ha poi influenzato le opere di finzione realizzate, dopo la fine della guerra, da locali come da stranieri, ponendo la questione di cosa significhi rappresentare una guerra da una posizione interna ai fatti rispetto a una partecipazione estranea. Testimoniano la condizione dei cittadini e, portando davanti all'obiettivo anche la propria esperienza, attraverso la loro storia innescano una narrazione di rielaborazione del trauma personale e collettivo.

In questi vent'anni dopo la fine della guerra, nella memoria collettiva e pubblica di Sarajevo si è affermata una narrazione che celebra la resistenza dei cittadini e la difesa della città. In tale narrazione anche il cinema ha contribuito alla creazione di un trauma culturale intorno a cui la popolazione sopravvissuta e una nuova generazione possono riconoscersi, un trauma nato dallo stravolgimento delle strutture culturali di una società che si è ritrovata bosniaca e non più jugoslava.

In questo capitolo saranno approfonditi soprattutto i temi della memoria pubblica, della testimonianza storica, del trauma culturale e il ruolo del testimone, che abbiamo anticipato nella prima parte. Avevo concluso il capitolo "Trauma e memoria" con i quesiti se è possibile una traduzione cinematografica dell'esperienza traumatica e se un film può svolgere la funzione di sito del trauma, i lavori cinematografici e le dichiarazioni dei registi presentati in questo capitolo forniranno alcune risposte in relazione alla rappresentazione della città di Sarajevo.

4.1 Contesto storico: la guerra in Bosnia Erzegovina e l'assedio di Sarajevo

Dopo l'avvio delle ostilità in Croazia, uno dei paesi più colpiti dalla guerra fu sicuramente la Bosnia Erzegovina, che ancora oggi stenta a risollevarsi da uno smembramento territoriale e politico su base etnica, contrario alla natura "mista" della popolazione che viveva nei suoi territori. La Bosnia era l'unica repubblica dove non ci fosse un'etnia di maggioranza e durante il periodo jugoslavo l'unicità del paese consisteva in una convivenza non solo pacifica, ma caratterizzata anche dal riconoscimento degli stessi diritti civili per tutte le popolazioni presenti. La società infatti era composta principalmente da bosniaci musulmani (chiamati bosgnacchi), serbi e croati. I musulmani erano stanziati soprattutto nelle zone centrale, nordorientale e occidentale; i serbi si trovavano in maggioranza in Bosanska Krajina, Semberija e nell'Erzegovina orientale; infine i croati erano in maggioranza in Erzegovina centrale e occidentale, in Posavina e in alcune parti della Bosnia centrale⁷⁸. Creare dei territori omogenei avrebbe richiesto una divisione del paese, in particolare delle zone "miste", in parti da assegnare alle tre etnie principali, cosa che è stata formalizzata con il patto di Dayton (1995).

Lo scoppio del conflitto in Croazia aveva manifestato dinamiche politiche e territoriali che poi la guerra in Bosnia rese evidenti. È importante fare un accenno⁷⁹ alla logica di spartizione territoriale comune a Franjo Tuđman e Slobodan Milošević, che riguardo alla Bosnia raggiunsero presto un accordo. Il progetto di Milošević, già messo in atto in Croazia, di creare una Grande Serbia dove tutti i serbi si riunissero in un unico stato, si affiancò ben presto all'idea di una Grande Croazia portata avanti da Tuđman, cioè di avere un unico grande stato croato. Da un lato Milošević tentò fin da subito di annettere con la forza i territori bosniaci a maggioranza serba, sostenendo in tutti i modi l'esercito di Radovan Karadžić⁸⁰, dall'altro Tuđman dapprima sperò nella formazione dell'Herceg Bosna, che avrebbe dovuto ricongiungere la popolazione croata bosniaca con la madrepatria, in seguito decise di scatenare un ulteriore conflitto in Bosnia, di cui emblematica fu la distruzione del ponte di Mostar nel novembre 1993, ultimo collegamento tra la parte musulmana e quella croata della città, divise dal fiume Neretva.

La guerra in Bosnia è un tema molto ampio nello studio dei processi di disgregazione della Jugoslavia, qui vorrei concentrarmi sull'assedio di Sarajevo che ne è diventato anche il simbolo. I primi spari sulla città cominciarono nel 1992, ma già nel 1991 ci furono avvisaglie che la situazione stava cambiando: infatti alcune unità dell'Armata popolare (JNA) cominciarono a posizionarsi

⁷⁸ Matjaz Klemenčič, Mitja Žagar, *op. cit.*, p. 310

⁷⁹ Zlatko Dizdarević, *Bosnia Erzegovina 1992-1993*, in Alessandro Marzo Magno (a cura di), *La guerra dei dieci anni*, Milano, il Saggiatore, 2015

⁸⁰ Radovan Karadžić è stato fondatore e presidente del Partito democratico serbo (SDS) in Bosnia e presidente dell'autoproclamata Repubblica serba di Bosnia. Figura chiave dell'assedio di Sarajevo e della guerra in Bosnia Erzegovina. Nel 1995 è stato incriminato dal Tribunale internazionale dell'Aja per crimini contro l'umanità. Nel marzo 2016 è stato condannato a 40 anni di carcere per il genocidio di Srebrenica (Andrea Oskari Rossini, *Karadžić, 40 anni*, in Osservatorio Balcani e Caucaso Transeuropa, 25 marzo 2016, <https://www.balcanicaucaso.org/aree/Bosnia-Erzegovina/Karadzic-40-anni-169443>)

intorno alla città con la scusa di normali esercitazioni militari, in realtà le armi erano già puntate su Sarajevo, senza che i cittadini riuscissero a rendersene conto. Inoltre già nei primi mesi del 1992 la JNA era presente in molte zone del paese e di lì a poco sarebbe cominciata la pulizia etnica del territorio bosniaco, grazie anche all'intervento dei gruppi di paramilitari come le già citate Tigri di Arkan e le truppe irregolari di Šešelj. In pochi mesi questo esercito fu in grado di controllare il 60% del territorio bosniaco, lasciando ai musulmani soltanto la parte centrale. Il referendum per l'indipendenza del paese si svolse nel 1992 in un clima di forte tensione, dove i militanti del partito di Karadžić (SDS) cercarono di boicottare la partecipazione alle urne costruendo delle barricate per impedire la raccolta delle schede elettorali, tagliando la città in due parti, il centro dalla periferia che porta all'aeroporto. Contemporaneamente l'Armata popolare non fece nulla per impedire tali manovre che segnarono già la linea del fronte⁸¹. Dopo i risultati del referendum, in cui la popolazione si esprime a favore dell'indipendenza della Bosnia, la situazione precipitò in poche settimane.

Uno degli aspetti singolari della vicenda dell'assedio di Sarajevo è che fino ai primi tiri dei cecchini la popolazione non riusciva a credere che un conflitto sarebbe scoppiato nella loro città multietnica. Lo dimostra il disperato tentativo di fermare ormai l'inevitabile con la manifestazione del 6 aprile 1992 di fronte al palazzo del Parlamento già occupato. Questo a mio parere rimane un episodio importante per capire lo spirito della popolazione e per comprendere anche come il cinema locale abbia rappresentato la vita durante l'assedio. Una folla di circa 2000 persone si riunì nel centro della città inneggiando slogan di pace e convivenza, arrivarono fino alla sede del Parlamento organizzando un happening trasmesso integralmente dalla televisione. Cittadini comuni, gruppi di lavoratori, professori universitari, politici, scrittori... Nelle 36 ore successive tutti poterono alternarsi davanti al microfono per chiedere la pace; il poeta Abdullah Sidran (importante sceneggiatore dei primi film di Kusturica e poi di altri registi bosniaci) affermò: «Senza i serbi non potrei respirare; senza i croati non potrei scrivere; e senza essere me stesso non potrei vivere con loro»⁸². Il corteo di 50-60.000 persone fu fermato sul ponte Vrbanja, vicino al Parlamento, dove le truppe occupanti avevano costruito una barricata per dividere la città alle soglie del quartiere di Grbavica, tristemente famoso per essere stato la linea del fronte e una delle zone dove avvennero i peggiori massacri e stupri di guerra per rendere "etnicamente pura" quella parte di Sarajevo. Lo ricorda il film di Jasmila Žbanić (2006, distribuito in Italia con il titolo *Il segreto di Esma*) che prende il titolo originale da quel quartiere e racconta le vicende di una donna sopravvissuta. Il primo sparo di un cecchino appostato nel secolare cimitero ebraico uccise una studentessa di medicina proprio sul ponte di Vrbanja, che poi prenderà il suo nome; Suada Dilberović è considerata la prima vittima dell'assedio e destinata a diventare un simbolo per tutte le altre. Anche i cecchini appostati sui piani alti dell'hotel Holiday Inn cominciarono ad aprire il fuoco sul corteo inerme, facendo le prime

⁸¹ Zlatko Dizdarević, *op.cit.*

⁸² Jože Pirjevec, *op.cit.*, p. 148

vittime. La città rimase stretta nel pesante assedio fino alla fine del 1995, fino a quando gli accordi di Dayton sancirono la fine della guerra in Bosnia Erzegovina.

Sarajevo era il simbolo della convivenza jugoslava, con un agglomerato urbano etnicamente misto, dove nessuna delle componenti raggiungeva la maggioranza assoluta: nel 1991, il 49% della popolazione era musulmano, il 30% serbo, il 7% croato, c'era poi la piccola, ma influente, comunità ebraica e un 11% che si definiva semplicemente "jugoslavo", senza volersi associare ad alcuna nazionalità; un terzo dei matrimoni era costituito da coppie "miste". Anche dopo l'inizio dell'aggressione molti serbi e croati rimasero in nome di una "cittadinanza" di Sarajevo che superava qualsiasi divisione etnica, e la città fu proprio difesa dai suoi cittadini, da volontari che si unirono al nuovo esercito bosniaco. Fu molto difficile organizzare una difesa territoriale, non solo per le caratteristiche geografiche, ma soprattutto a causa dell'embargo imposto alla "Jugoslavia" dal 1990. Oltre ai volontari, diedero un grande contributo all'organizzazione della Difesa territoriale gli agenti di polizia, alcuni ufficiali jugoslavi che non aderirono ai rispettivi progetti nazionalistici (Jovan Divjak, colonnello serbo, fu una figura chiave dell'organizzazione militare bosniaca e diventerà poi un simbolo della resistenza della città), e i cittadini che cominciano a organizzarsi spontaneamente nei quartieri. Per quanto riguarda l'aiuto internazionale, le forze ONU avevano stabilito un proprio quartier generale di controllo nella capitale a partire dal febbraio 1992, ma il mandato dei caschi blu consisteva unicamente in un aiuto umanitario.

Il lungo assedio fu favorito anche dalla posizione geografica di Sarajevo: la città infatti si posiziona in una valle circondata da alture, da cui è stato facile tenerla nel mirino in tutta la sua estensione. La città divenne ben presto una specie di ghetto in cui non era possibile spostarsi liberamente a causa dei proiettili e delle granate, lanciati dalle montagne, da un nemico pressoché invisibile. Non c'erano possibilità di armarsi né di difendersi, se non riparandosi dietro agli angoli dei palazzi o dietro ai carri armati inermi dei caschi blu; si era colpiti in coda per il pane, per l'acqua, al mercato (il massacro al mercato di Merkale fu uno degli episodi più sanguinosi dell'assedio, che spinse poi la NATO a intervenire), attraverso le finestre delle case, in una strategia che prevedeva anche di ferire un passante per poi uccidere tutti coloro che si avvicinavano a soccorrerlo.

Sulla città si abbattevano fino a 1000 granate nei giorni più feroci⁸³, che andavano a colpire persone, case private e soprattutto avevano lo scopo di infliggere i maggiori danni possibili a infrastrutture, linee telefoniche, ospedali, centrali di pane, latte, acqua e luoghi simbolici religiosi e culturali. La città fu completamente isolata, quindi oltre che per le granate e i proiettili, si moriva di fame, di freddo (gli inverni in Bosnia sono molto rigidi) o di malattia, a causa della mancanza di medicinali e sangue negli ospedali colpiti. Tutto questo serviva a piegare la città e i suoi difensori non solo fisicamente, ma anche psicologicamente. Lasciare la città era praticamente impossibile, nel 1993 venne costruito clandestinamente un tunnel che collegava il centro con la zona libera

⁸³ Ivi, p. 150

sotto il controllo delle forze internazionali; da lì cominciarono a passare armi, cibo e medicinali, rimaneva molto difficile scappare fisicamente perché una volta usciti occorreva attraversare la pista dell'aeroporto e il rischio di rimanere uccisi era molto alto. Sotto il fuoco delle granate Sarajevo assunse un'immagine spettrale, diversa da quella di molte città distrutte durante la seconda guerra mondiale, che venivano ridotte a un cumulo di macerie dai bombardamenti aerei. Le granate lanciate dalle colline circostanti colpivano i palazzi sventrandoli o demolendo parti di essi, senza abatterli completamente. Rimanevano le tracce di quelle che un tempo erano state abitazioni, scheletri di condomini abbandonati che ancora portavano i segni di una passata presenza umana. I tram erano fermi o rovesciati in mezzo ai binari sul loro percorso; le macchine semidistrutte venivano accatastate l'una sull'altra per costituire nuove trincee o un passaggio riparato dal fuoco dei cecchini. I buchi dei proiettili ricoprivano le superfici a tutte le altezze come una macabra "decorazione" architettonica postmoderna. Le strade erano ricoperte di vetri delle finestre, le prime a saltare al fuoco dei cecchini e poi rimpiazzate da coperture mobili di plastica fornite dall'UNPROFOR.

La distruzione di Sarajevo fu anche una distruzione o un danneggiamento dei suoi luoghi culturali, dalle università ai teatri ai centri sportivi di jugoslava memoria, tra tutti però il rogo della Vijećnica rimane il fatto che ha maggiormente segnato l'immaginario della città, non a caso oggi è uno dei luoghi memoriali più significativi. La Vijećnica era la sede della Biblioteca Nazionale e Universitaria di Sarajevo. La giornalista Azra Nuhefendić⁸⁴ racconta che, prima della guerra, conteneva un milione e mezzo di libri, tra cui 155.000 esemplari rari e 478 manoscritti, testi di tutte le culture e religioni. Fu costruita alla fine del 1800 dagli austro-ungarici, un palazzo maestoso, colorato, in stile pseudo-moresco. Nell'agosto del 1992 la biblioteca fu accuratamente bersagliata per tre intere giornate dalle postazioni serbe sulle colline, il rogo durò altri tre giorni. Si formò una catena umana di bibliotecari e volontari che sfidarono il fuoco dei cecchini per tentare di salvare qualche volume. Ne rimasero solo tonnellate di cenere. Interi generazioni di bosniaci, non solo sarajevesi, avevano studiato in quel luogo, la sua distruzione fu un dolore collettivo per tutti i cittadini. Nuhefendić ricorda le toccanti parole dello scrittore Goran Simić davanti al rogo: «Liberati dalla canna fumaria, i personaggi girovagavano per la città, mescolandosi con i passanti e le anime dei soldati morti. Ho visto Werther seduto sul recinto di un cimitero distrutto; ho visto Quasimodo, dondolante sul minareto di una moschea; Raskolnikov e Meursault sussurravano, per giorni, nella mia cantina; Yossarian già commerciava con il nemico; il giovane Sawyer era pronto a vendere, per pochi soldi, il ponte Principov»⁸⁵. Grazie alle donazioni di diversi paesi nel maggio 2014 la Vijećnica ha riaperto i battenti, l'edificio è stato ricostruito nello stesso luogo e fedele all'originale, ma non è più una biblioteca, è diventata una sala cittadina per concerti e conferenze. La guerra ha distrutto le pareti, ma soprattutto lo spirito del luogo, ora sta lì soprattutto a ricordare

⁸⁴ Azra Nuhefendić, *Le stelle che stanno giù. Cronache dalla Jugoslavia e dalla Bosnia*, Santa Maria Capua Vetere, Edizioni Spartaco, 2011

⁸⁵ Ivi, p. 90

quel senso di comunità e aggregazione che ne faceva un simbolo della vita culturale della città, ora è uno dei memoriali per ricordare ciò che si è irrimediabilmente perso, la distruzione irreparabile di un tessuto sociale.

In questi vent'anni dopo la fine della guerra Sarajevo è stata quasi completamente ricostruita, gli edifici pubblici abbattuti sono stati ristrutturati secondo il principio "dov'era, com'era", per restituire alla città almeno la forma precedente di alcuni luoghi simbolici (come la Biblioteca Nazionale); per il resto ci ha pensato il nuovo capitalismo, gli investimenti esteri e la globalizzazione a cambiare il volto della capitale bosniaca. Pur nella ricostruzione i segni della guerra non sono scomparsi, si sono trasformati in una narrazione che è uscita dalla memoria collettiva di chi l'ha vissuta per entrare nella memoria pubblica della città, attraverso luoghi, pratiche commemorative e monumenti; tutti elementi che come scrive Casey⁸⁶ (vedi capitolo *Forme della memoria*) puntano alla riattualizzazione dell'evento e alla definizione di un'identità pubblica.

La narrazione memoriale dell'assedio non consiste in una rievocazione degli eventi bellici, ma in una celebrazione della resistenza dei cittadini, che sono sopravvissuti e che hanno difeso la città. Lungo la via centrale Maršala Tita si erge il monumento per ricordare i bambini uccisi durante l'assedio, nel parco dietro alla piazza del monumento sono ancora presenti le tombe dei piccoli sepolti lì durante la guerra. Quasi a "presentificare" gli episodi più cruenti famose sono le "rose di Sarajevo", cicatrici dell'asfalto colorate di resina rossa a indicare (e ricordare) dove sono cadute le granate che hanno fatto numerose vittime. Altre targhe sui ponti e ai muri delle Università, nei nomi delle piazze e nei rari buchi di proiettile sugli edifici sono tanti piccoli capitoli di un unico racconto.

Emblematici nella costruzione della memoria della resistenza cittadina sono due luoghi che riuniscono le funzioni di monumento e di documento, in quanto archivi documentari e esposizioni commemorative. La principale istituzione per lo studio e la promozione del patrimonio storico e culturale del paese ha cambiato diversi nomi dall'anno della sua fondazione nel 1945, fino ad assumere nel 1993 quello semplice di Historijski Muzej, Museo di Storia. Nel sito⁸⁷ del museo si annuncia che l'obiettivo futuro sarà una ricostruzione della storia bosniaca dal Medioevo ai giorni nostri, in realtà l'edificio attualmente ospita mostre temporanee, una piccola collezione di armi, oggetti e artefatti del periodo titino e la parte principale dell'edificio è dedicata a una mostra permanente, molto ricca e approfondita, sull'assedio di Sarajevo. La mostra non espone soltanto documenti ufficiali, storici, fotografici del periodo 1992-1995, ma, attraverso oggetti, vestiti e la riproduzione degli ambienti, "ricrea" le condizioni di vita della popolazione durante l'assedio, dalle scatolette di cibo degli aiuti umanitari ai carrelli per il trasporto dell'acqua: «The exhibition and collection in the History Museum tell about the courage and creativity of the citizens in one of the darkest periods in the history of Sarajevo»⁸⁸.

⁸⁶ Edward S. Casey, *Public memory in place and time*, in Kendall R. Phillips (a cura di), *Framing public memory*, Tuscaloosa, The University of Alabama Press, 2004

⁸⁷ <http://muzej.ba/collections-research/about-the-museum/> (ultimo accesso maggio 2017)

⁸⁸ <http://muzej.ba/collections-research/collections/> (ultimo accesso maggio 2017)

L'altro esempio significativo è uno degli ultimi tasselli aggiunti a questa narrazione, un museo molto recente che unisce una documentazione unica alla commemorazione, non delle vittime, quanto dei sopravvissuti. Il War Childhood Museum⁸⁹ nasce dal libro *War childhood: Sarajevo 1992-1995*⁹⁰, un progetto lanciato nel 2010 da Jasminko Halilović per raccogliere le storie di una generazione cresciuta durante l'assedio. Dalle testimonianze e gli artefatti fotografati sulla carta si è passati all'esposizione permanente di fotografie, testimonianze video, oggetti personali (dai giocattoli ai vestiti ai quaderni di scuola) e documenti (disegni, lettere, diari) di quella generazione di bambini e ragazzini che non solo sono sopravvissuti alla guerra, ma che ora ne conservano il ricordo per le future generazioni. Grazie alla presenza di oggetti personali e a una narrazione che si svolge a livello della vita quotidiana, pur nella condizione particolare della guerra, questi luoghi innescano nel visitatore il coinvolgimento empatico della memoria protesica (vedi capitolo Trauma e memoria). Nei prossimi capitoli vorrei osservare come anche i film contribuiscano alla creazione di questa narrazione cominciando fin dalle immagini documentarie colte "dall'interno" del contesto bellico, e come questa memoria si sia poi evoluta nei film di finzione.

4.2 L'assedio di Sarajevo nel cinema documentario: testimonianza e rielaborazione del trauma

Sarajevo, capitale della produzione cinematografica bosniaca e sede di uno degli eventi più importanti dell'intera regione, il Sarajevo Film Festival, ha fatto della settimana arte uno degli strumenti della sua sopravvivenza intellettuale durante il lungo assedio.

Prima della guerra diversi appuntamenti culturali si svolgevano regolarmente in città, dalla Giornate Internazionali di Poesia al Festival Internazionale di Teatro Sperimentale, era la sede di movimenti come i New Primitives⁹¹ e di famosi gruppi rock tra cui i Bijelo Dugme⁹² e i Zabranjeno Pušenje. In campo cinematografico alcuni dei più importanti registi jugoslavi lavoravano lì come Bato Čengić (*Il ruolo della mia famiglia nella rivoluzione mondiale*, 1971) e Ademir Kenović (*Kuduz*, 1989; *Perfect Circle*, 1997); negli anni '80 inoltre cominciò a emergere la figura di Emir Kusturica che aveva girato a Sarajevo il suo primo lungometraggio *Sjećaj li se Doli Bel? (Ti ricordi di Dolly Bell?)*, 1981). L'intensa vita culturale caratterizzò la città anche durante il lungo assedio, molti artisti e personalità decisero di non lasciare la capitale durante la guerra, impegnandosi in iniziative culturali che sostennero la sopravvivenza anche intellettuale del tessuto umano cittadino. La resistenza culturale di Sarajevo assunse forme diverse.

Molti intellettuali decisero di non prendere in mano le armi, ma combatterono con la loro arte, creatività contro distruzione, così sul piano internazionale Sarajevo si trasformò in un simbolo, in un grande progetto di solidarietà che vide la partecipazione di diverse personalità del mondo

⁸⁹ <http://museum.warchildhood.com/> (ultimo accesso maggio 2017)

⁹⁰ Jasminko Halilović (a cura di), *Djetinjstvo u ratu, Sarajevo 1992 - 1995.*, Sarajevo, Udruženje Urban, 2013

⁹¹ Movimento della subcultura jugoslava degli anni '80, a cui prese parte anche Emir Kusturica.

⁹² Uno dei membri della band era Goran Bregović.

artistico e dello spettacolo, dagli U2 a Zubin Metha a Susan Sontag. Nonostante i rischi e le difficoltà quotidiane della guerra in corso, diversi periodici continuarono miracolosamente a uscire e le stazioni radiofoniche non interruppero le trasmissioni, le fondazioni culturali si impegnarono anche nella fornitura di materiale tecnico come computer, fax e modem, e i festival rimasero attivi, tra cui il Winter Festival of the Arts che si mantenne come evento annuale di musica e belle arti. La cultura faceva parte delle attività di soccorso fornite alla città, così Sarajevo divenne punto focale anche per gli eventi culturali finanziati grazie a donazioni internazionali. In campo cinematografico nel 1994 Haris Pasović e Dana Rotberg riuscirono a introdurre in città pellicole provenienti da diversi paesi e a proiettarle al festival Beyond the end of the world, invitarono anche alcuni attori britannici che però non poterono raggiungere la Bosnia in guerra. Nel 1995 Obala Art Center e Miroslav Purivatra cominciarono l'avventura del Sarajevo Film Festival⁹³.

La ricchezza della tradizione culturale della città ancora in epoca jugoslava permette di comprendere come la cultura, il teatro, il cinema abbiano partecipato non solo a una "resistenza" contro l'aggressione, una resistenza mentale oltre che fisica alla follia omicida che trasforma una città in un enorme tiro al bersaglio, ma soprattutto a creare un immaginario di quella guerra. In particolare nel caso dell'assedio di Sarajevo è stato il cinema documentario, fatto con mezzi di fortuna, prima di quello di finzione, a determinare uno stacco tra un punto di vista interno agli eventi della città e uno esterno, di chi veniva a raccontare quella guerra dall'estero (e che poi se ne sarebbe tornato in salvo), tra l'essere rappresentati e il rappresentare se stessi. Nonostante le difficoltà logistiche e i pericoli che la condizione dell'assedio imponeva, quegli anni furono un periodo di incredibile lavoro documentario grazie all'attività di alcuni giovani autori che decisero di rimanere in città e di organizzarsi. Elma Tataragić, docente di sceneggiatura all'Accademia di Sarajevo e selezionatrice del Sarajevo Film Festival, scrive: «Gli anni della guerra e dell'assedio di Sarajevo sono anni di originale lavoro filmico. I veterani del cinema che hanno deciso di restare a Sarajevo e condividere il destino della repubblica, hanno realizzato importanti documentari insieme ai giovani autori. Sono stati girati centinaia di documentari sulla vita e la morte nella città assediata durante i quattro anni di guerra. Documenti filmici che hanno girato il mondo e rappresentano la vera immagine, il testo reale, di ciò che accadeva a Sarajevo ed in Bosnia Erzegovina in quegli anni»⁹⁴.

Il gruppo più attivo di quel periodo fu il SaGA (Sarajevo Group of Authors)⁹⁵, fondato nel 1990 da Ademir Kenović, regista e docente all'Accademia, e da Ismet Nuno Arnautalić, produttore televisivo e musicale. Dopo lo scoppio della guerra divenne un punto di ritrovo per molti professionisti, intellettuali e soprattutto studenti dell'Accademia che nella guerra cominciarono a realizzare i loro primi lavori, alcuni sono poi diventati i nomi più importanti del cinema bosniaco contemporaneo:

⁹³ Dina Iordanova, *Cinema of flames. Balkan film, culture and the media*, Londra, British Film Institute, 2001

⁹⁴ Elma Tataragić, *Il cinema prima di Dolly Bell*, in Abdulah Sidran (progetto e cura di Piero Del Giudice), *Romanzo Balcanico. Il cinema, il teatro, la poesia, la Storia*, Roma, Aliberti, 2009, p. 207

⁹⁵ http://www.sagafilm.com/About_us/ (ultimo accesso maggio 2017)

Srđan Vuletić, Pjer Žalica, Ahmed Imamović, Dino Mustafić e Danis Tanović che, dopo una prima collaborazione, divenne responsabile dell'archivio dell'esercito bosniaco e girò numerosi filmati delle operazioni al fronte, esperienza che portò poi nel film *Ničija zemlja* (*No man's land*, 2001) premio oscar al miglior film straniero.

Girati sotto il fuoco dei cecchini, a bassissimo budget e in piccole truppe, i lavori del SaGA documentano la vita della popolazione durante l'assedio: le code per l'acqua, la mancanza di cibo ed elettricità, il pericolo degli spostamenti da un palazzo all'altro, la condizione dei bambini rimasti soli, le bombe e i morti al mercato, l'urbicidio, ma anche la vita culturale di Sarajevo, il teatro e le mostre d'arte.

Uno dei primi lavori del gruppo fu realizzato nel 1992, quando, pochi mesi dopo l'inizio dell'assedio, l'esercito bosniaco catturò Borislav Herak, un soldato dell'Armata popolare che stava occupando la Bosnia. In una prigione militare di Sarajevo Ademir Kenović e altri membri del SaGA, con un gruppo di giornalisti (tra cui anche John Burns del New York Times, vincitore del premio Pulitzer per le sue cronache da Sarajevo), decisero di incontrarlo: in *Ispovijest monstruma* (*Confession of monster*), la cinecamera è posta davanti al ragazzo come in un interrogatorio, il soldato risponde alle domande e mima senza reticenze le atrocità commesse nella campagna di pulizia etnica. La scelta di una ripresa statica, l'ambientazione spoglia della stanza e la richiesta di una messa in scena degli atti commessi mettono in evidenza la completa assenza di una reazione emotiva nell'intervistato, malgrado gli fosse stato chiesto di rappresentare gli atti atroci di cui era accusato. In lui si può riconoscere un ritratto simile a quello che Hannah Arendt aveva fatto di Eichman, «che una persona comune, "normale", non svanita né indottrinata né cinica, potesse essere a tal punto incapace di distinguere il bene dal male»⁹⁶.

Nel 1993 Srđan Vuletić raccontò la propria esperienza nell'ospedale cittadino in *Palio sam noge* (*I burned legs*) e il primo 8 marzo sotto le bombe in *Osmi mart* (*8th March*). Nello stesso anno Vuk Janić documentò la fame e la mancanza di cibo attraverso i volti delle persone che aspettavano i pacchi di viveri da parenti all'estero attraverso l'ADRA, agenzia umanitaria della chiesa avventista. In *Čekajući paket* (*Waiting for parcel*) l'inquadratura è fissa, non ci sono dialoghi, i primi piani e i campi medi si alternano velocemente in continuità sui volti di testimoni inconsapevoli, unendo la modalità del documentario descrittivo a quella riflessiva che offre un'interpretazione sulla rappresentazione della guerra e della fame. Tra il 1993 e il 1994 Mirza Idrizović realizzò un diario filmato, *Dnevnik reditelja* (*Diary of filmmaker*), componendo un mosaico di piccoli frammenti documentari girati in diverse stagioni che mostrano la vita quotidiana di un abitante di Sarajevo in quegli anni. Zlatko Lavanić invece seguì le vicende di un gruppo di senzatetto e di cani abbandonati per le vie della città, raccolte poi in *Skitnice i psi* (*Bums and dogs*, 1993). Con una ripresa molto dinamica e l'uso frequente della macchina a mano, in *Godot-Sarajevo* (1993) Pjer Žalica filmò la permanenza di Susan Sontag a Sarajevo e la preparazione dello spettacolo *Waiting*

⁹⁶ Hannah Arendt, *La banalità del male. Eichmann a Gerusalemme*, Milano, Feltrinelli, 2001, p. 34

for *Godot* con gli attori locali; con lo stesso stile e una maggiore messa in scena, due anni più tardi raccontò la vita dei bambini nella città attraverso il ritratto di tre piccoli protagonisti in *Djeca kao i sva druga* (*Children like any other*, 1995). Questi sono solo alcuni dei lavori fatti dagli autori del SaGA, che ho scelto in relazione ad una riflessione sul tema del rapporto tra queste immagini e la costruzione di una memoria collettiva e pubblica della guerra.

A causa della mancanza di elettricità e di mezzi, durante gli anni dell'assedio questi lavori non poterono essere distribuiti né proiettati al cinema o programmati alla televisione bosniaca; all'epoca furono invece utilizzati in lavori di alcuni intellettuali occidentali come *Bosna!* (1994) di Bernard-Henri Lévy. Dopo la fine della guerra i documentari del SaGA furono proiettati in numerosi festival internazionali, programmati da alcune emittenti e soprattutto al centro degli studi sulla vita a Sarajevo durante l'assedio. Alcuni filmati, come quelli girati da Tanović al fronte, furono anche raccolti come materiale probante al Tribunale Internazionale dell'Aja. La quotidiana attività documentaria si tradusse in due importanti lavori collettivi che portarono le immagini di Sarajevo all'estero. Nel 1993 BBC2 cominciò a trasmettere quotidianamente, prima delle news serali, un breve documentario di due minuti che raccontasse la vita di una strada di Sarajevo sotto assedio; i brevi documentari di *Sarajevo: a street under siege*, per la regia di Ademir Kenović, vanno a comporre una specie di diario filmato sulla vita quotidiana degli abitanti di quella strada nei mesi di guerra. *MGM Sarajevo* (1994) è un montaggio di lavori precedenti realizzati da alcuni registi del gruppo e preparato per la sezione Quinzaine des Realisateurs del Festival di Cannes; vi confluiscono: un estratto di *Confession of monster* di Ademir Kenović e Ismet Arnautalić, *Godot Sarajevo* di Pjer Žalica, alcuni brani di *Diary of filmmaker* di Mirza Idrizović.

Come già accennato, il SaGA non era l'unico gruppo di artisti impegnati a documentare l'assedio, ma era sicuramente il più importante e sistematico. Un altro lavoro interessante fu fatto da Nihad e Sead Kreševljaković, due intellettuali che all'epoca erano studenti. Nihad sarebbe poi diventato direttore del festival di teatro MESS e Sead autore televisivo. Negli anni della guerra i due fratelli raccolsero video amatoriali girati dai cittadini di Sarajevo e li conservarono nel "Video Archive-Library of Hamdija Kreševljaković". La casa di produzione Deblokada di Jasmila Žbanić partecipò alla produzione del documentario *Sjećaš li se Sarajeva?* (*Do you remember Sarajevo?*, 2002), interamente realizzato con un montaggio di sequenze tratte da questo enorme archivio memoriale visivo della città. Nell'intervista che ho fatto a Sarajevo, Nihad Kreševljaković racconta come alla fine tutti i materiali filmati costituissero un ritratto della vita sotto assedio dai diversi punti della città. Anche Nihad e il fratello realizzarono alcune riprese che poi mostravano agli amici tornati in Bosnia dopo la guerra. Nihad osserva come l'assedio fosse avvenuto parallelo allo sviluppo della rivoluzione digitale nel cinema: per la prima volta nella storia dei comuni cittadini, vittime di una guerra, avevano l'opportunità di documentare filmando cosa stavano vivendo, dalla prospettiva di semplici esseri umani. Così l'idea di raccogliere questo materiale informale e di realizzarne un film

aveva lo scopo di rendere non una ricostruzione di informazioni storiche, ma lo stato emotivo della popolazione:

«We were some of, let's say, 500 or something like that citizens of Sarajevo who owned these home cameras. During all period of the siege we were recording what is going on. After the siege when some of our friends started returning back to Sarajevo we were always interested to show them how it looked. We had a lot of materials recorded, but we found out how it's difficult to find all those materials when you're looking for them. We just found out that maybe that we should do the film. We already, during the war we did few short videos which were the base for *Do you remember Sarajevo?* Basically we just found out as the most interesting thing that, as I used to study history and my brother was always interested in history, we just found out that the siege of Sarajevo and the digital revolution were kind of parallel events. [...] This was for the first time very ordinary people got the chance to record what is going on and to get the perspective of ordinary men, how they see the war. That was kind of base for our interest to work on this film and I believe that this thing that we try to make in *Do you remember Sarajevo?*, was to make some kind of the reconstruction. But not in sense of some historical information. We try to make a reconstruction of emotional state of citizens of Sarajevo of that time. [...] We started with those materials that we had and in meantime we already during while we were working on the film, we started also collecting from some other people that we knew. For example, it's how we included the materials of a guy, he was living in our neighborhood, he had a good position, he lived in one very huge building so we had a good perspective. Then we found some other materials from some other friends we had. We had also archive of the materials from TV, so we were researching that too. Many of those materials used on TV were the materials of ordinary people, so we started searching for some of those people. Mostly in *Do you remember Sarajevo?*, we used mostly our materials and materials of our friends. We tried to find friends from different parts of the city. If we didn't find them we would use some other materials, but we tried to have a cover of presence of camera in different part of the city. We have cameras from another side from the place where we live. We have cameras in new part of the city. We tried just to give the perspective how all around the city were the people with the camera which were documenting. That was the reality. After that then we finished the film. We were discussing much more about importance of those materials so we organized a video archive during the process. Video archive, which is based in our house. The thing with our house, in our house is our grandfather library which is the biggest private library with the books about Bosnian Herzegovina. We wished to connect that so it's called Library of Hamdija Kreševljaković Video Archive.»⁹⁷

Nihad Kreševljaković ha poi continuato il suo lavoro in campo teatrale, è stato direttore del SARTR (Sarajevski Ratni Teatar - Sarajevo War Theater), ora è direttore artistico del MESS, festival internazionale di teatro. Da anni, all'interno del programma di attività del MESS, si occupa di Modul Memorije (Memory Module), un progetto che, attraverso arte, cinema, teatro, è finalizzato a preservare la memoria e i racconti del recente conflitto nei Balcani e sensibilizzare il pubblico verso altri conflitti in atto nel mondo.

Ponendo la questione del come rappresentare una realtà vivendola dall'interno, questi documentari si inseriscono soprattutto nella corrente del cinema partecipativo, anche se la varietà degli stili rende difficile individuare un'unica categorizzazione. La modalità partecipativa⁹⁸ è utilizzata soprattutto dall'antropologia e dalle scienze sociali, è legata ad un lavoro sul campo di osservazione-partecipazione dove il regista-ricercatore è immerso nella realtà che vuole

⁹⁷ L'intervista è stata realizzata a giugno 2016 a Sarajevo; la stesura completa è in Appendice.

⁹⁸ Bill Nichols, *Introduzione al documentario*, Milano, Il castoro, 2006

raccontare. In questo caso specifico i registi fanno parte, loro malgrado, di quella realtà che documentano, ecco perché i loro lavori assumono anche un altro valore su cui torneremo più avanti, cioè la testimonianza. Il documentario partecipativo utilizza i metodi della sociologia e dell'antropologia per sottolineare non tanto la validità di una tesi, quanto piuttosto cosa significhi vivere in una determinata situazione, dove la posizione del regista è uno stato complesso tra coinvolgimento e distacco rispetto al gruppo sociale che va ad osservare: abbandona la condizione completamente distaccata del commento fuori campo per diventare un attore sociale. Alcuni elementi diventano importanti componenti connotative di questa modalità documentaria come la presenza fisica, il contatto vero e sincero tra il regista e i soggetti che sta osservando, e il ruolo della cinepresa che, nell'atto presente del filmare, determina l'interazione e un incontro fisico tra le due realtà. I registi dell'assedio sono parte della realtà sociale che vogliono raccontare, ma nell'atto di mettersi dietro una macchina da presa assumono allo stesso tempo anche un distacco, stabilito dall'atto fisico del filmare.

Questo stile documentario è stato definito *cinéma vérité* da Jean Rouch e Edgar Morin, che ci hanno lasciato uno tra gli esempi più significativi del genere, *Chronique d'un été* (1961); hanno tradotto in francese il termine *kinopravda* coniato da Dziga Vertov per indicare i suoi cinegiornali sulla società sovietica. Anche i lavori del SaGA catturano una "verità" non tanto dei fatti (sarebbe impossibile dal momento che ripresa e montaggio traducono sempre una scelta personale del regista, la scelta di dove puntare l'obiettivo e di come "unire" le porzioni di realtà catturate), quanto quella di un incontro con la popolazione della città di cui fanno parte, e contemporaneamente attestano il loro esserci, il loro sopravvivere attraverso l'atto del cinema.

Oltre a far parte della realtà che raccontano, molti registi locali hanno anche adottato uno degli strumenti più utilizzati nella modalità partecipativa, l'intervista. Come scrive Bill Nichols, «le interviste sono una forma distinta di incontro sociale»⁹⁹, usate quando il regista vuole uscire dalla dimensione della propria esperienza e coglierne una più ampia, storica, attraverso cui far emergere maggiormente la dimensione collettiva in cui l'esperienza personale del regista si inserisce, ne è un esempio *Shoah* (1985) di Claude Lanzmann. I cittadini di Sarajevo sono le voci non che ricostruiscono l'evento storico attraverso i loro ricordi, ma che ne forniscono un ritratto contemporaneo al suo accadere per coloro che, da fuori, non possono immaginare quella situazione. L'attività del SaGA e di altri registi che non erano associati ad alcun gruppo costituisce uno dei rari casi della storia del cinema in cui una guerra e un assedio sono filmati dall'interno, da parte delle stesse vittime e nel momento stesso in cui stanno accadendo.

Essendo parte della realtà che rappresentano, i registi bosniaci non testimoniano solo la condizione della popolazione in guerra, ma anche il fatto stesso di filmarla, di poter sopravvivere psicologicamente e artisticamente attraverso la macchina da presa. Alcuni lavori infatti non sono unicamente una riflessione sulla realtà che hanno di fronte, ma anche su come rappresentarla,

⁹⁹ Ivi, p. 128

per questo è possibile riconoscere alcuni aspetti del documentario riflessivo all'interno della modalità partecipativa. Per esempio Vuk Janić in *Waiting for parcel* (1993) racconta il dramma della fame a Sarajevo attraverso un montaggio di primi piani dei volti delle persone che aspettano la distribuzione dei pacchi mandati da parenti o amici all'estero. Solo una didascalia iniziale spiega il contesto, i volti poi si susseguono davanti alla macchina da presa, davanti alle liste di assegnazione dei pacchi, sullo sfondo dei rumori circostanti. In *Children like any other* (1995) di Pjer Žalica la realtà di Sarajevo è ripresa all'altezza di bambino: i piccoli protagonisti si raccontano davanti alla macchina da presa e le loro storie sono collegate dalla corsa in triciclo di uno di loro, attraverso cui viene filmata la città distrutta; in sottofondo le canzoni di Bruce Springsteen rimandano a un altro mondo, a un estero dove fuggire e dove non c'è guerra, come dice uno dei piccoli protagonisti. Questi lavori non pongono semplicemente lo spettatore di fronte a una particolare situazione, ma propongono un modo di rappresentarla e ricostruirla, sia solo attraverso l'uso del montaggio come nel caso di Janić, sia intervenendo con una messa in scena nel documentario come fa Žalica. Il regista non interviene sulla realtà attraverso la sua partecipazione alla situazione che sta filmando, opera piuttosto una ricostruzione che faccia riflettere su cosa significhi cogliere la verità e l'autenticità di una situazione, come quella dei bambini in guerra, nel cercare di rendere il punto di vista di chi la vive dall'interno. Nel documentario di Žalica i racconti sono le reali esperienze dei bambini, ma il risultato finale è una messa in scena soprattutto nel filo conduttore della corsa in triciclo per la città. Allo stesso modo Janić ci offre la propria interpretazione del tema della fame a Sarajevo, la propria visione su quella realtà creata attraverso un uso del montaggio continuativo. La modalità riflessiva spinge lo spettatore a interrogarsi su quello che sta guardando, in questo senso lo stimola ad avere una maggiore autoconsapevolezza attraverso una messa in discussione del concetto di realismo al cinema, l'inconfutabile legame tra l'immagine e ciò che essa indica, forte soprattutto nel documentario.

Maestro della messa in discussione del rapporto tra immagine documentaria e realtà è stato Dziga Vertov che, in *Chelovek s kino-apparatom* (*L'uomo con la macchina da presa*, 1929) mette a nudo la costruzione della realtà cinematografica e gli strumenti di tale ricostruzione, come nella sequenza delle carrozze in cui il montaggio "denuncia" la presenza dell'operatore e le procedure di taglio e assemblaggio della pellicola. Per Vertov la realtà dello schermo esiste solo in quanto ricostruzione tecnica, infatti definisce il cineoggetto «montaggio dell'io vedo. [...] Risultato compiuto di una vista perfetta, resa più precisa e penetrante da tutti gli strumenti ottici disponibili e in primo luogo dalla cinepresa che sperimenta nel tempo e nello spazio.»¹⁰⁰ Alcuni autori hanno portato questa modalità documentaria agli sviluppi più estremi di messa in discussione della rappresentazione, ad esempio Chris Marker in *Sans Soleil* (1983) riflette sul tema del viaggio in un collage accompagnato da una voce fuori campo, e Jean-Luc Godard nella serie *Histoire(s) du*

¹⁰⁰ Dziga Vertov (a cura di Pietro Montani), *L'occhio della rivoluzione*, Milano-Udine, Mimesis Cinema, 2011, p. 70

cinema (1989-1999) unisce la storia umana con quella del cinema, in un montaggio libero di immagini, scritte e suoni che rompe tutti i legami precedenti con le loro fonti originali, siano esse film di finzione o filmati di repertorio.

Ritengo che i lavori girati da registi rimasti a Sarajevo durante l'assedio siano unici, come ha sottolineato Nihad Kreševljaković, uno dei rari momenti della storia in cui la gente abbia potuto documentare, attraverso il cinema, la propria condizione dall'interno e mentre gli eventi stavano accadendo. Allo stesso tempo però mi chiedo come si pongano tali "documenti" di fronte alla storia e alla memoria, quale sia il loro ruolo anche per le generazioni future. E sono proprio la storia e la memoria i due fronti su cui si può portare avanti una riflessione sul cinema documentario e di finzione di fronte alla guerra. Per quanto riguarda la storia questi documentari ci pongono il quesito se uno storico delle guerre jugoslave possa, o debba, usarli come fonti, cioè quale storia possa emergere da queste immagini e, considerata la loro unicità per la posizione dei registi, se si possano considerare l'unico ritratto autentico della popolazione durante l'assedio.

Per provare a rispondere a tali quesiti ritorno alle riflessioni di Robert A. Rosenstone¹⁰¹ sul rapporto tra cinema e storia. Indubbiamente per l'immediatezza data dall'unione di suoni e immagini il cinema riesce subito ad aprire una finestra sul passato, a rendere un ritratto immediato di un'epoca, ma, rispetto alla storia dei documenti e dei libri, il cinema obbedisce ad altre esigenze e ad altri limiti, anche imposti dalla situazione che si sta filmando, come abbiamo visto per i registi del SaGA. Rosenstone osserva come spesso il documentario sia preferito dagli storici perché ritenuto una forma più accurata di rappresentazione del passato, per l'impressione di maggiore realismo delle immagini che appaiono meno mediate rispetto alla ricostruzione finzionale. Sul rapporto tra reale e finzione nel cinema si sono alternate numerose voci di studiosi che sono giunti a diverse conclusioni, dalla "lettura" dei film come anima di una nazione per Krakauer¹⁰², al cinema come strumento per costruire una storia della mentalità di un'epoca in Sorlin¹⁰³, fino alle teorie di Edgar Morin¹⁰⁴ sull'immaginario. Non si esce da questa anima binaria del cinema, perché essa ne costituisce l'essenza. Come scrive Peppino Ortoleva¹⁰⁵, non è possibile spezzare l'ambiguità del "vero" filmico e della "finzione" filmica perché significherebbe ignorare la natura profonda del mezzo cinematografico, il patto che ha instaurato con gli spettatori e ciò che lo rende specchio della società che racconta.

Nel caso del documentario il problema del realismo è ancora più pregnante. In realtà il solo gesto di posizionare una macchina da presa di fronte alla realtà è un atto soggettivo: neppure il documentario potrà mai essere considerato il riflesso diretto della realtà esterna, perché è sempre

¹⁰¹ Robert A. Rosenstone, *Visions of the past. The challenge of film to our idea of history*, Cambridge, Harvard University press, 1995

¹⁰² Siegfried Krakauer, *Da Caligari a Hitler. Una storia psicologica del cinema tedesco*, Torino, Lindau, 2001

¹⁰³ Pierre Sorlin, *Sociologia del cinema*, Milano, Garzanti, 1979

¹⁰⁴ Edgar Morin, *Il cinema o l'uomo immaginario. Saggio di antropologia sociologica*, Milano, Raffaello Cortina, 2016

¹⁰⁵ Peppino Ortoleva, *Scene dal passato. Cinema e storia*, Torino, Loescher, 1991

frutto di una narrazione, che prende forma attraverso le scelte dell'autore, allo scopo di trasmettere un determinato significato. La "verità" che il documentario sembra naturalmente comunicare è solo la "verità" dello schermo, creata attraverso il lavoro di montaggio e finalizzata a un determinato messaggio. Questo non significa che ciò che appare sullo schermo non sia realmente accaduto, ma quello che vediamo "esiste" sullo schermo perché qualcuno ha posizionato l'obiettivo davanti a quel fatto e, attraverso una narrazione costruita dai raccordi di montaggio, ne ha fatto un evento storico. Anche la storia tradizionale risponde a determinate esigenze, occorre infatti considerare le "narrazioni storiche" di popoli e nazioni quale frutto non dei fatti, ma del lavoro degli storici che, nella loro ricostruzione, cercano di dare un senso al passato, quindi anche la storia ufficiale, pubblicata e diffusa, è una rappresentazione di ciò che è accaduto, frutto di scelte individuali o di un gruppo.

Infine la storia scritta risponde alle convenzioni del linguaggio verbale (come il documentario a quello cinematografico); il linguaggio non è neutro, è il risultato dell'evoluzione di una società e nei confronti del mondo che descrive instaura delle strutture di significato. Ogni mezzo risponde alle convenzioni che lo caratterizzano e che lo influenzano, applicare i criteri di giudizio per la storia scritta a quella proposta dal cinema la renderebbe solo superficiale, immediata e spettacolare. Rosenstone vede il documentario sottoposto a un doppio limite: «the documentary bows to a double tyranny - which is to say, an ideology - of the necessary image and perpetual movement.»¹⁰⁶ Questa osservazione sta a indicare come il cinema possa essere un mezzo efficace per la storia, pur rispondendo alle proprie regole. Nel caso del documentario le immagini non testimoniano la realtà, ma come la realtà è stata sperimentata e vissuta dal creatore di quelle sequenze e quale storia particolare vuole trasmettere. Questo spiegherebbe l'unicità dei documentari su Sarajevo e il loro valore, non tanto di fornire l'immagine "vera" dell'assedio, quanto di essere testimonianza di cosa significhi vivere e registrare l'assedio dal di dentro, dalla parte della popolazione.

A mio parere è proprio sul fronte della memoria che questi documentari acquistano il loro valore maggiore. Abbiamo già osservato come la testimonianza e la figura del testimone sia una delle risorse sia per il lavoro dello storico sia in campo giudiziario (vedi capitolo Ricostruzione storica e rievocazione memoriale). Marc Bloch¹⁰⁷ valorizza maggiormente le testimonianze involontarie per le quali, nel caso di fatti storici traumatici, occorre tenere in considerazione le difficili condizioni in cui sono state prodotte e porle a confronto con altri documenti. Inoltre gli studi sul trauma hanno messo in discussione il concetto di attendibilità della testimonianza: forme di dimenticanza o false informazioni possono essere segnali di traumi non ancora rielaborati.

I racconti degli abitanti di una strada, gli spostamenti dei bambini, dei senzatetto, dei cani, la vita tra casa e teatro degli attori nello spettacolo di Susan Sontag, sono tutte storie che ricompongono

¹⁰⁶ Robert A. Rosenstone, *op. cit.*, p. 34

¹⁰⁷ Marc Bloch, *op. cit.*

un'immagine di Sarajevo attraverso la performatività del ricordo messo in atto dall'intervista, dove è il corpo davanti alla macchina da presa e inserito nella città a fare da garante dell'esperienza vissuta. Nel 1960 in quello che è noto come il film-manifesto del cinéma vérité, *Chronique d'un été* (1961), Rouch e Morin fondano un nuovo modello di raccolta delle interviste filmate, in uno degli esempi più importanti di cinema partecipativo etnografico. Al centro del film c'è un gruppo di ragazzi parigini, le loro opinioni sull'attualità, le loro storie, i ricordi personali. Nel gruppo c'è Marceline, una sopravvissuta di Auschwitz; mentre la ragazza parla con gli altri della fine della storia con l'ex-compagno, la cinepresa si sposta dal suo viso al braccio dove è tatuato il numero del campo di concentramento. Lo stesso numero è al centro di una discussione tra soggetti coinvolti nel documentario, dove due ragazzi africani ammettono di non sapere cosa fosse quel numero. La testimonianza di Marceline prende spunto da quell'inizio di racconto tra amici, ma si svolge in due momenti in una lunga camminata per Parigi, prima in Place de la Concorde poi a Les Halles. Entrambi i momenti sono girati in due lunghi piani sequenza dove la macchina da presa la precede a una certa distanza e il campo lungo inserisce la sua camminata nel contesto più ampio delle vie di Parigi, la voce fuori campo della stessa Marceline racconta la deportazione a Auschwitz e la morte del padre. Non si rivolge a Rouch e Morin, ma a se stessa e al pensiero del padre, ne emerge così un monologo personale dove la messa in scena, come per i bambini filmati da Žalica, si fa veicolo dell'esperienza traumatica personale e inserisce la testimonianza in un tessuto collettivo. Il lavoro artistico di Rouch e Morin, così come quello dei registi di Sarajevo, trova le sue radici nel valore storico riconosciuto al testimone e nell'impiego della videointervista per documentare la Shoah, come riporta Annette Wieviorka.

Rispetto al ruolo della testimonianza diretta, Wieviorka¹⁰⁸ illustra come il processo ad Adolf Eichmann a Gerusalemme del 1961 abbia segnato una rivoluzione, dove per la prima volta si mise al centro di un evento mediatico, trasmesso in televisione, il corpo vivente del testimone. Il processo Eichmann segna l'avvento dell'intervista filmata o video testimonianza come fatto sociale che si è andato poi a strutturare nella pratica di raccolta di interviste a sopravvissuti, in archivi come il Fortunoff Video Archive di Yale (citato nel capitolo Trauma e memoria) e la Survivors of the Shoah Visual History Foundation fondata da Steven Spielberg. L'esperienza della Shoah ha determinato la centralità della testimonianza filmata anche per i conflitti successivi, come nel caso delle guerre jugoslave. La costituzione di archivi è l'esito di un processo di raccolta di testimonianze sulla Shoah, dove il corpo del sopravvissuto è centrale per la trasmissione della memoria, e, come scrive Wieviorka, sposta lo stimolo al racconto da una necessità interiore o giuridica a un imperativo sociale, al dovere morale di ricordare, soprattutto per quelli che non ci sono più. A causa delle pesanti condizioni economiche e delle divisioni che ancora affliggono il paese dopo gli accordi di Dayton, purtroppo in Bosnia non sono stati creati archivi pubblici che raccolgano i lavori girati durante l'assedio. Molti documentari del SaGA sono visibili online nel sito

¹⁰⁸ Annette Wieviorka, *L'era del testimone*, Milano, Cortina, 1999

del gruppo, altri circolano per iniziativa dei singoli autori. Nell'intervista che ho realizzato a Sarajevo, durante il mio periodo di ricerca nella capitale bosniaca, ho osservato con Pjer Žalica l'assenza di un archivio pubblico dedicato ai film girati durante l'assedio. Il regista ha aggiunto che un ideale archivio sarebbe di maggiore interesse per gli stranieri e per i cittadini provenienti per esempio da Serbia o Croazia:

«We are not kind of society who are using archives, so we would have this film archive in like national library or university library. I'm not sure that these people would go and ... probably they will look at these movies if they are available online, advertising this as some kind of freak show. It's, unfortunately. So yes, it would be very good to have it as public domain archive in a proper way, but I'm not sure that ... I think that more use of it would have international community, people from outside of Bosnia or people from Balkans. But people from like Serbia and Croatia, they would use it more than people from Bosnia, I'm sure.»¹⁰⁹

Nonostante la carenza delle strutture pubbliche questi documentari hanno circolato molto nel circuito dei festival e della programmazione televisiva, sono stati inoltre utilizzati come materiale di repertorio in diversi documentari realizzati anche da autori stranieri. In qualche modo sono riusciti a diffondere una modalità di rappresentazione e una narrazione della guerra che poi è stata adottata anche dal cinema di finzione e in cui i cittadini si riconoscono.

Ho intervistato Srđan Vuletić durante le mie ricerche a Sarajevo. Riguardo alla partecipazione dei cittadini bosniaci egli ricorda l'atmosfera intensa durante le celebrazioni per i vent'anni dallo scoppio della guerra, quando il Sarajevo Film Festival organizzò delle proiezioni dei film del SaGA. All'epoca rimase stupito di come la gente si fermasse a guardare quei film che ancora, dopo vent'anni dall'inizio dell'assedio, funzionavano da forte elemento di riconoscimento e connessione delle diverse esperienze:

«In 2012, Sarajevo Film Festival organized 20 years of beginning of war. They screened it all over again. And it was interesting to find those photos, maybe I have them, because we screened them in this same street where *Street under the siege* was shot. So we put improvised screen and on the street people were standing. We made a barbecue and everything. It was full seat, because idea was if we have survived people from this city is also to make screening for them. And it was fantastic. It was really, really, really good reception. For me, at first I was literally astound that these films still work, in terms that they somehow survive test of time. It was not films of the moment that work only in certain period. They still work, people still watch them, people show them in schools still. And for some reason people who lived in Sarajevo, they felt again this original voice of that time. That's important.»¹¹⁰

Abbiamo visto come la testimonianza filmata metta in campo una performatività del ricordo dove il corpo vivente agisce nella trasmissione della storia. Cosa accade quando chi sta filmando la realtà da documentare passa davanti alla macchina da presa? La testimonianza diventa una declinazione del racconto autobiografico. Due lavori del SaGA sono molto interessanti da questo punto di vista.

¹⁰⁹ L'intervista è stata realizzata a giugno 2016 a Sarajevo; la stesura completa è in Appendice.

¹¹⁰ L'intervista è stata realizzata a maggio 2016 a Sarajevo; la stesura completa è in Appendice.

Allo scoppio della guerra Srđan Vuletić è poco più che vent'enne, è studente all'Accademia di Arti Drammatiche di Sarajevo e si unisce al gruppo SaGA. Presta servizio all'ospedale della città e il suo compito è quello di portare gli arti amputati al crematorio, in quei mesi decide di raccontare l'esperienza che sta vivendo nel breve documentario *Palio sam noge (I burned legs, 1993)*. Le sequenze girate nel reparto degli invalidi si alternano a riprese in esterno dove il giovane regista passa davanti alla macchina da presa, parla delle proprie paure, della trasformazione della città, racconta come quel primo anno di assedio abbia cambiato definitivamente l'immaginario personale e collettivo: non riesce a immaginare come si possa vivere in maniera diversa e, se prima l'idea di un tram distrutto e abbandonato sulle rotaie poteva essere solo frutto dell'immaginazione, ora invece è parte della sua quotidianità. Alterna al racconto di sé anche riprese della città sepolta dalla neve, dei tram e dei palazzi sventrati dalle granate. La voce trema, gesticola, anche se dice di stare bene e di non capire perché.

Un secondo esempio è quello di Mirza Idrizović, che realizza un diario *Dnevnik reditelja (Diary of filmmaker)* in cui la narrazione della guerra è la narrazione della sua stessa sopravvivenza. La macchina da presa lo segue mentre va a recuperare l'acqua, aggiusta le finestre con i teli dell'UNHCR, cammina per le vie della città, si riunisce con gli altri familiari intorno a un bidoncino per accendere il fuoco. Il video è diviso in capitoli, ciascuno dedicato a un aspetto della vita quotidiana nell'alternanza delle stagioni. Non ci sono battute di dialogo, le musiche fuori campo di Wagner e Strauss si mescolano ai rumori degli spari; alcuni capitoli del documentario rappresentano i ricordi della città com'era prima della distruzione, per esempio un video di repertorio mostra la Biblioteca Nazionale negli anni '80. Il regista testimonia la condizione dei cittadini di Sarajevo attraverso la sua stessa vita quotidiana, senza innescare un racconto orale, ma agendo davanti all'obiettivo, in una forma autoriflessiva determinata dalla presenza stessa della macchina da presa.

Patrizia Violi¹¹¹ sostiene che non vi sia una netta distinzione tra autobiografia e testimonianza, però occorre considerare come tra i due termini si aprano importanti questioni che li differenziano. Se nell'autobiografia è l'esistenza esemplare di un singolo a essere al centro della narrazione, nella testimonianza l'individuo acquista importanza in quanto membro di una collettività, la sua narrazione si inserisce in un contesto più ampio ed emerge non per un'esemplarità autoreferenziale, quanto per essere una voce di un contesto storico specifico, dove spesso il trauma individuale è sintomo di un trauma collettivo. La testimonianza filmata unisce l'esperienza memoriale e l'attestazione oculare del soggetto che c'era e che racconta. Alice Cati¹¹² ha illustrato le caratteristiche della testimonianza che la distinguono dal semplice racconto autobiografico e che emergono con maggiore impatto nella sua forma videoregistrata. Primo, l'affermazione di una realtà dei fatti acquista maggiore rilevanza rispetto alla forma del racconto, l'autenticità del

¹¹¹ Patrizia Violi, *Narrazioni del sé fra autobiografia e testimonianza*, in E|C, marzo 2009

¹¹² Alice Cati, *Immagini della memoria. Teorie e pratiche del ricordo tra testimonianza, genealogia, documentari*, Milano-Udine, Mimesis, 2013

racconto è garantita dall'enunciazione dell'esperienza vissuta dal singolo; questo si lega al secondo punto: l'attestazione di una certa realtà è determinata dall'auto-designazione del soggetto come testimone, di conseguenza il suo discorso sarà caratterizzato da dispositivi linguistici di autoreferenzialità, dalla prima persona singolare, come nel documentario di Vuletić, alla ripresa della propria figura nella situazione che si vuole testimoniare, come per Idrizović. Terzo, il racconto in camera e la scelta di mettere la propria storia davanti all'obiettivo implica l'affermazione di una presenza dentro i fatti e l'instaurazione di un dialogo con un altro soggetto a cui il testimone chiede di essere creduto. Tale situazione dialogica apre il confronto con altre testimonianze che potrebbero avvalorare una certa versione dei fatti oppure scatenare un dibattito. Infine, come già messo in evidenza da Wieviorka, la testimonianza richiama a un imperativo morale che i registi di Sarajevo, in prima persona o filmando i cittadini, cercavano di assolvere soprattutto per chi da fuori non potesse credere a ciò che stavano vivendo. Come ho messo in evidenza nel capitolo dedicato a memoria e trauma, l'etica della testimonianza richiama a una dimensione temporale, lasciando al futuro il proprio racconto, e a una dimensione relazionale sia con i possibili ascoltatori sia con le vittime scomparse. Alice Cati descrive questo atto come centrifugo e sociale in quanto instaura un dialogo con l'altro che, nel caso del film, è un pubblico immaginato dal testimone-regista, a differenza del semplice ricordo che implica un atto centripeto e soggettivo. La testimonianza quindi è allo stesso tempo atto mnestico e mediatore collettivo del ricordo.

Nella sequenza di *Chronique d'un été* e nei due documentari bosniaci l'esperienza della guerra è raccontata in forma di autoritratto, dove proprio la presenza della macchina da presa trasforma il racconto intimo in atto testimoniale per il coinvolgimento di un ipotetico pubblico di ascoltatori. Attraverso il mezzo cinematografico l'atto testimoniale diventa un atto performativo che coinvolge almeno due persone, testimone e spettatore/ascoltatore, in un sincretismo di modelli tra oralità e memoria culturale. L'obiettivo cinematografico si fa mezzo per un re-enactment del vissuto dei testimoni dove, per la presenza del pubblico, i ricordi assumono un nuovo significato: da un lato mette in evidenza l'unicità del testimone e dell'evento narrato, dall'altro è in grado di rendere presente il fuori campo dell'immagine che, nel caso dei documentari analizzati, consiste nel momento della distruzione fisica della città e dei suoi abitanti, ciò che eccede il mostrabile e di cui sono visibili solo le conseguenze: chi è sopravvissuto per raccontarlo e le macerie. La testimonianza è trasformata in un prodotto mediale e culturale destinato all'appropriazione vicaria di quell'esperienza da parte di un pubblico che non ha vissuto in prima persona quel contesto storico. L'io che si auto-attesta portatore del racconto di ciò che ha vissuto innesta un atto intersoggettivo di fronte alla macchina da presa, chiama in causa un destinatario che non è coinvolto solo in un ascolto passivo, ma collabora all'azione interpretativa e contribuisce a costruire il significato del racconto testimoniale.

Attraverso il proprio corpo e la propria storia di fronte all'obiettivo il racconto testimoniale innesca un processo di narrazione che è anche il primo passo per la condivisione e la rielaborazione di un

trauma personale. Lo spettatore diventa «the blank screen on which the event comes to be inscribed for the first time»¹¹³ come indicato da Dori Laub, è il comproprietario dell'evento traumatico che i due registi stanno raccontando in prima persona. Testimone, spettatore/ascoltatore e oggetto della narrazione formano una struttura triadica¹¹⁴, dove uno scambio empatico permette un risanamento della memoria traumatica, per cui lo spettatore diventa testimone del testimone. L'uso della tecnologia filmica inoltre consente una conservazione della testimonianza, un passaggio transculturale alle nuove generazioni, grazie appunto alla transività del ricordo che caratterizza il tramandamento di memorie.

Ho ritrovato tale percezione anche nella mia intervista a Srđan Vuletić. Quando gli ho chiesto se, come artista, sentisse la responsabilità di tenere viva la memoria di quanto accaduto in Bosnia negli anni '90, mi ha risposto che non avrebbe più fatto film sulla guerra. La sua voce in qualità di testimone è affidata ai suoi documentari come lascito ai posteri. Credo che questa risposta sia il compimento di un processo di rielaborazione del trauma personale della guerra, avvenuto anche attraverso la macchina da presa. La testimonianza è affidata ai posteri attraverso il cinema, e la persona è pronta a dimenticare:

«As far as I'm concerned, and yeah, I speak in my name, I gave a lot already. I did ... it's not already to keep and preserve some voice ... I was one of those original voices, now they have to preserve my voice. So that's for ... as far as I'm concerned, I will not do things about war anymore.»¹¹⁵

4.3 Dal documentario al cinema di finzione: l'affermazione di un trauma culturale

I documentari girati dal SaGA e i filmati dei comuni cittadini hanno formato un serbatoio iconografico, informale e collettivo, dell'assedio che si è affermato come la fonte più autentica per descrivere le condizioni di vita della popolazione sotto assedio. Nel 2012 Aida Begić, una delle autrici più importanti del cinema bosniaco e europeo contemporaneo, ha portato al festival di Cannes *Djeca (Buon anno Sarajevo)*, la storia di due fratelli nella Sarajevo del dopoguerra. Nel film la protagonista Rahima ricorda gli anni dell'assedio: invece di ricreare questi momenti attraverso una messa in scena degli attori, la regista ha rappresentato questi ricordi con dei brani documentari amatoriali girati durante la guerra. Nell'intervista che raccolto a Sarajevo, Aida Begić mi ha raccontato il motivo di tale scelta: le immagini dei notiziari sull'assedio di Sarajevo non rendevano la sua memoria personale. Solo cercando negli archivi privati delle persone che avevano vissuto la stessa esperienza, Aida ha trovato i filmini amatoriali di un padre che aveva ripreso la propria figlia. Nel filmato c'era una forma di "messa in scena" da parte del padre che voleva rendere bella la ripresa nonostante la situazione di guerra. In questo semplice gesto

¹¹³ Shoshana Felman, Dori Laub M. D., *op.cit.*, p. 57

¹¹⁴ Alice Cati, *op. cit.*

¹¹⁵ Vedi intervista in Appendice.

familiare la regista condensa le proprie memorie, quelle di altri cittadini di Sarajevo (che possono riconoscersi nelle stesse immagini) e quelle finzionali del suo personaggio:

«Well, I was researching for this personal memory of war. I was searching for that because I knew that all the images of war and the awareness of war people have worldwide, those who haven't been through the war is through the news. I know what these kind of images contain and I know that it's not the memory I have. It's some kind of general view. It's some kind of, how to say ... it's not personal view on war, it's not how we remember the war. It's just war from the news. I was trying to find the image that was showing more closely something that was close to the personal memory, you know? How do I remember? And I made long, long research and I was searching for the private archives, hoping that someone could have something that could really show what I want and that's how I found this guy that was making the footage's of his daughter in Dobrinja, that was the siege under the siege and so on. I was really happy because it was kind of fiction, because he tried to make it beautiful and he tried to make it really stylish but, it was of course documents. That was the closest that I've seen, that is documentary shot but it corresponds with my own personal remembrance of war, so that's how I put it. It was a big question because there are not many movies that are combining documentary and fiction and that was big question, how it can be visually. It can be too big shock, so there are many questions but, I wouldn't use it if I couldn't find the right atmosphere. I wouldn't use just news archive. We had it, tons and tons of it but I wasn't interested in this kind of image of war.»¹¹⁶

In questo uso del video amatoriale ritroviamo ciò che José van Dijck scrive a proposito di *personal cultural memory*¹¹⁷ fissata in quegli "oggetti memoriali" utilizzati per preservare i ricordi personali, come il filmino di famiglia: non si tratta mai di un semplice atto privato, ma si inserisce in un sistema di significati culturali e collettivi che innescano un processo di riconoscimento reciproco. Attraverso la rielaborazione artistica un prodotto della memoria personale diventa parte di un patrimonio culturale e testimoniale, come riconosce Annette Wieviorka per la Shoah: «La testimonianza, soprattutto quando si trova ad essere inserita in un movimento di massa, esprime, oltre all'esperienza individuale, il o i discorsi proferiti dalla società, nel momento in cui il testimone racconta la propria storia, sugli eventi vissuti dal testimone. Essa esprime, innanzitutto, ciò che ogni individuo, ogni esperienza della Shoah ha di irriducibilmente unico. Ma lo fa con le parole appartenenti all'epoca in cui il testimone testimonia, a partire da una richiesta e da un'attesa implicite, esse stesse contemporanee alla sua testimonianza, e che attribuiscono a quest'ultima delle finalità che dipendono dalle poste in gioco politiche o ideologiche, contribuendo così a creare una o più memorie collettive, erratiche nel contenuto, nella forma, nella funzione e nella finalità, più o meno espliciti, che esse si assegnano.»¹¹⁸ Per Wieviorka la Shoah ha determinato il modello di costruzione della memoria, a partire dalle memorie individuali dei testimoni per diventare poi memoria collettiva e culturale. Alla fine dell'introduzione del suo libro, *L'era del testimone*, scrive che quello della Shoah è stato un paradigma e pone le basi per il futuro racconto storico di un altro evento che si era appena svolto sotto gli occhi dell'Europa all'epoca della pubblicazione del libro (1998), il caso della Bosnia.

¹¹⁶ L'intervista è stata realizzata a giugno 2016 a Sarajevo; la stesura completa è in Appendice.

¹¹⁷ José van Dijck, *Mediated memories in the digital age*, Stanford, Stanford University Press, 2007, Kindle e-book, cap. 1

¹¹⁸ Annette Wieviorka, *op.cit.*, p. 14

L'esperienza documentaria realizzata durante l'assedio ha creato un immaginario narrativo che ha influenzato anche il cinema di finzione, impegnato nel racconto di quegli anni. Nell'ultimo decennio sono uscite alcune pellicole di finzione ambientate durante l'assedio e girate da registi locali, come *Remake* (2003) di Dino Mustafić e *Nafaka* (2006) di Jasmin Duraković. In entrambe la narrazione dell'assedio è filtrata attraverso le piccole storie della gente comune. Qui vorrei però soffermarmi su una pellicola in particolare. Le immagini documentarie raccolte negli anni dell'assedio sono diventate una fonte iconografica per il primo film di finzione girato nella Bosnia indipendente, *Savršeni krug* (*Il cerchio perfetto*, 1997) e non è un caso che il regista sia Ademir Kenović, uno dei fondatori del SaGA che già prima della guerra aveva realizzato altre due pellicole di finzione. Scritto insieme al celebre poeta e sceneggiatore Abdulah Sidran, che aveva collaborato ai primi film di Kusturica, *Il cerchio perfetto* uscì nel 1997 ma le riprese iniziarono a ridosso della fine della guerra, in una Sarajevo ancora completamente distrutta.

Il protagonista è Hamza, un poeta di Sarajevo che, dopo aver fatto scappare la moglie e la figlia, rimane da solo nella città assediata. Un giorno trova in casa due fratelli orfani sopravvissuti a un massacro avvenuto in un paesino fuori città. Hamza li accoglie in casa propria e li aiuta a cercare la zia, tentando intanto di sopravvivere in città nel pieno della guerra. Il personaggio di Hamza ricalca alcuni caratteri autobiografici di Sidran, che fa sentire la propria scrittura soprattutto in alcune sequenze surreali del film, dove il protagonista immagina la propria morte e la sua voce fuori campo recita alcuni versi. La poesia appare l'unico strumento per le vittime di interpretare e raccontare la condizione, a tratti surreale, in cui precipitarono durante l'assedio. Pavle Levi¹¹⁹ sottolinea come nel film raramente si cerchi di dare un ritratto preciso di un nemico, di chi stava occupando la città, piuttosto, tramite il personaggio di Hamza, si vuole esplicitare una distinzione tra l'etnia, come concetto non qualificante di una persona, e un'ideologia etnonazionalista che muoveva atti criminali; questo emerge per esempio in una scena in cui uno dei bambini chiede a Hamza come può essere amico del suo vicino di casa serbo, Hamza risponde che non è il nome a fare un cetnico¹²⁰, ma il comportamento da assassino.

Levi sostiene che il film sostanzialmente proponga un ritratto depoliticizzato e storicamente astratto della tragedia umana della città negli anni '90, e di come in questa impostazione rischi di assecondare la prospettiva offerta dai media occidentali: «*The perfect circle comes across, at best, as a symptom of the fact that, as the siege went on, many inside Sarajevo did, indeed, begin to perceive themselves precisely the way the outside world and its media tended to look on their existence in the surrounded city. That is, they began to assume the view of themselves as no more*

¹¹⁹ Pavle Levi, *Disintegration in frames. Aesthetics and ideology in the Yugoslav and post-Yugoslav cinema*, Stanford, Stanford University press, 2007

¹²⁰ Il termine indica un appartenente alla formazione nazionalista serba che durante la seconda guerra mondiale lottava contro il movimento partigiano di Tito. Durante la guerra civile scoppiata in Jugoslavia nell'estate 1991, il termine è stato adoperato per indicare i membri delle milizie irregolari nazionaliste serbe (da Treccani, <http://www.treccani.it/vocabolario/cetnico/> ultimo accesso maggio 2017).

than the walking dead - as mere shooting targets made of flesh!»¹²¹ Il personaggio di Hamza è rappresentativo della visione pessimistica generale che Levi osserva, è un poeta alcolizzato che nelle proprie allucinazioni si immagina morto impiccato; le figure dei due bambini inoltre, se all'inizio sembrano dare al protagonista uno spiraglio di riacquisita speranza, con la morte tragica di uno dei due nel finale prevale il nichilismo rappresentato dal protagonista.

La presenza di Sidran, sia in veste di sceneggiatore sia nei tratti autobiografici conferiti al personaggio, credo abbia determinato la resa finale dell'atmosfera del film, unendo i ricordi della propria vicenda personale alla trama di finzione. Il fatto inoltre che il film sia una coproduzione internazionale, pensato per un pubblico estero, può aver determinato un messaggio generale, basato soprattutto su una partecipazione empatica alla tragedia che non sulla resa di un'immagine sfaccettata e complessa della vita a Sarajevo. Ademir Kenović comunque riesce a rendere una narrazione della vita quotidiana di chi, come Hamza, lì aveva la propria casa e i propri fantasmi. L'immaginario creato dall'attività documentaristica è riconoscibile nella costruzione di questa narrazione, nella rappresentazione degli spazi, interni e esterni, e nella capacità, che solo un autore testimone dei fatti avrebbe avuto, di muoversi e ambientare una storia inventata all'interno di un set reale di distruzione.

In linea con l'immagine diffusa dai media internazionali dei Balcani come carnaio d'Europa e fatta principalmente dai numeri di vittime è invece un'altra pellicola girata a Sarajevo subito dopo la fine dell'assedio e uscita nello stesso anno, *Welcome to Sarajevo* (*Benvenuti a Sarajevo*, 1997) di Michael Winterbottom. A Sarajevo ho incontrato il regista Ahmed Imamović, mi ha raccontato l'esperienza di assistente alla regia di Winterbottom, sottolineando come il film americano fosse diverso dal ricordo dei cittadini locali:

«If you ask me what do I think about the movie *Welcome to Sarajevo*, I really like that movie, I really like Michael Winterbottom, he's a brilliant director. He's a serious director, he spent two or three months, not only with me, with all assistants crew, with local people, researching, he wanted to be more authentic. Of course if some citizens of Sarajevo watching that movie would say it wasn't like that, because we couldn't bring it, but, you know, it's a movie, it's a different kind of author's world.»¹²²

Il film è basato sul libro *Natasha's Story* di Michael Nicholson, reporter dell'emittente inglese ITN, inviato a Sarajevo negli anni '90. Racconta la vita dei giornalisti stranieri durante l'assedio e segue in particolare la vicenda di Michael Henderson, un reporter inglese che decide di adottare e portare con sé in Inghilterra una bambina trovata in un orfanotrofio bosniaco. Winterbottom fa largo uso di filmati documentari girati da registi locali o da emittenti televisive, integrando le sequenze di finzione con il materiale d'archivio in un flusso continuativo senza stacchi. Già nei titoli di testa il sapiente lavoro di montaggio crea un ponte tra diverse temporalità: il film si apre con le immagini di un servizio sulla caduta di Vukovar (avvenuta poco prima dello scoppio della guerra in Bosnia)

¹²¹ Pavle Levi, *op. cit.*, p. 156

¹²² L'intervista è stata realizzata a giugno 2016 a Sarajevo; la stesura completa è in Appendice.

dove, sullo sfondo della città distrutta, il reporter inglese annuncia che quello potrebbe essere solo l'inizio. Uno stacco ci mostra Sarajevo nel glorioso anno 1984, quello delle olimpiadi invernali: le immagini di repertorio mostrano una città viva, multiculturale, benestante, un raccordo di montaggio sul suono della canzone fuori campo ci porta invece nell'azione del film, nella Sarajevo del 1992, dove un gruppo di damigelle con la sposa si sta preparando in un salone da parrucchiera e le note della stessa canzone, questa volta emessa dalla radio del salone, si uniscono al rumore degli spari all'esterno.

Nel corso del film, i materiali documentari selezionati da Winterbottom non riguardano mai la vita quotidiana della gente in città, si tratta soprattutto di video che mostrano stragi e distruzioni oppure brani di servizi televisivi stranieri sui campi di detenzione e interviste ai politici coinvolti nella vicenda diplomatica, come per conferire un carattere maggiormente realistico e quasi un certificato di verità alle scene mostrate dal film. Questa scelta veicola inevitabilmente un'immagine della condizione della popolazione in linea con una visione dall'esterno, quella trasmessa dai media internazionali, e l'effetto empatico ottenuto è quello di un servizio televisivo, la percezione di un conflitto terribile quanto distante, che non riesce a innescare un processo di identificazione con la storia delle persone comuni. Dina Iordanova infatti scrive che l'azione nel film «keeps the viewer alienated and relies on a Brechtian type of rational moral judgment rather than on mechanisms of identification and compassion»¹²³.

In un'intervista pubblicata poco dopo l'uscita del film *Il cerchio perfetto*, nella principale rivista di cinema bosniaca Sineast, Elmir Jukić¹²⁴ chiede al regista Ademir Kenović quale sia la sua visione sul rapporto tra realtà e film e se, anche dopo la fine del conflitto, sia possibile fare un film a Sarajevo estraneo alla guerra. Kenović risponde che la realizzazione di un film a Sarajevo non potrà più essere una semplice opera cinematografica, ma che avrà implicazioni etiche e estetiche, per questo tutta la squadra impegnata nella lavorazione dovrà dimostrare una maggiore responsabilità rispetto a un film girato in un altro luogo e un altro tempo; è essenziale che l'opera riesca a rendere e comunicare l'autenticità di quel luogo e della vita durante quei 43 mesi di guerra.

Il tema dell'autenticità nella resa cinematografica di quel periodo è una tematica molto sentita dal regista. La questione non riguarda tanto i fatti storici, già ampiamente pubblicati nei libri, quanto invece la dimensione sociale delle condizioni di vita della popolazione. Ma chi può stabilire tale autenticità? Solo chi in quelle condizioni ha vissuto, e non da straniero con un visto di uscita per un altro paese e un'altra casa. Questo pone una sottile linea di demarcazione tra uno sguardo interno e uno esterno sulla vicenda e sulla sua rappresentazione, e funziona molto bene per la creazione e la trasmissione di una nuova narrazione collettiva in cui identificarsi, discernere chi può comprendere, perché ha vissuto quell'esperienza (se non direttamente almeno nelle sue

¹²³ Dina Iordanova, *op. cit.*, p. 249

¹²⁴ Elmir Jukić, *Praviti film je vrlo rizično - slično kao i biti u ratu*, Sineast, n. 98 marzo 1996

conseguenze), e chi invece avrà sempre dei limiti nella comprensione e nella rappresentazione che può offrire. Ponendo la questione di una resa di autenticità che solo un testimone può garantire, i lavori cinematografici realizzati da registi locali bosniaci sembrano ribaltare ciò che Claude Lanzmann ha cercato di attestare con il suo film *Shoah* (1985), cioè l'impossibilità di trasmettere una sola immagine testimoniale della Shoah dall'interno della tragedia. Nel contesto bosniaco invece l'immagine testimoniale filmata, realizzata dall'interno, diventa ciò che innesta una narrazione per la rielaborazione di un trauma personale e allo stesso tempo un elemento di distinzione che determina la nascita di un trauma culturale condiviso.

A differenza del film di Winterbottom che ricrea episodi realmente accaduti attraverso l'uso di documentari e limita le riprese in esterno in città, il film di Kenović è un esperimento unico nel cinema di finzione di quel periodo in Bosnia, che ha diversi elementi in comune con un altro conflitto e con il lavoro fatto da Roberto Rossellini nei film che compongono la "trilogia della guerra antifascista"¹²⁵: *Roma città aperta* (1945), *Paisà* (1946) e *Germania anno zero* (1947). Nel film di Kenović, come in quelli di Rossellini, la realtà della guerra entra nella diegesi quale scenografia naturale delle storie, paesaggio esteriore delle città distrutte che trova un riflesso nella distruzione del paesaggio interiore dei personaggi. Rossellini inaugura un nuovo stile realistico che porta la tecnica d'indagine del documentario all'interno della finzione, di cui il regista bosniaco è l'erede nella rappresentazione di un altro conflitto. Gianni Rondolino scrive che l'autenticità riconosciuta nei film di Rossellini (e che potremmo ritrovare anche in *Il cerchio perfetto*) non nasce solo dai luoghi e dagli ambienti realistici, ma «la realtà pare nasca quasi sullo schermo e si manifesti cinematograficamente nel suo farsi, dinanzi agli occhi dello spettatore»¹²⁶. In *Roma città aperta* l'osservazione della realtà si focalizza su un unico luogo, in *Paisà* invece l'obiettivo cinematografico allarga l'orizzonte di indagine dando diversi quadri della situazione italiana in quegli anni, dove la realtà significativa sembra emergere dalla semplice osservazione, grazie a una costruzione di elementi quotidiani. Rossellini crea una sospensione del dramma, un'incombenza della tragedia definitiva e la prolunga in tre film, mentre in Kenović si concentra nella durata di un'unica opera, in questo aspetto *Il cerchio perfetto*, soprattutto nel finale, trova un'atmosfera affine a *Germania anno zero*, dove questa ricerca del tragico nel quotidiano è portata alle estreme conseguenze. La morte dei bambini nel finale dei due film, Edmund in Rossellini e Adis in Kenović, è il punto di arrivo di un percorso dove le macerie fisiche e reali mostrate in entrambe le pellicole rappresentano una crisi morale e esistenziale della condizione umana, in Europa, a cinquant'anni di distanza.

Aggiungerei infine che come per i film bosniaci dell'assedio, anche i film di Rossellini, grazie al successo internazionale della corrente neorealista, hanno contribuito a creare una nuova immagine della popolazione italiana durante la guerra che, liberata dall'onta fascista, ha potuto riconoscersi e costruire una identità rinnovata nella grande narrazione della lotta antifascista. Per

¹²⁵ Gianni Rondolino, *Manuale di storia del cinema*, Torino, UTET, 2010, p. 271

¹²⁶ Ivi, p. 269

la porzione di realtà che queste opere inseriscono nella finzione e per il loro rapporto con la memoria collettiva di diverse epoche, vi riconosco quello che Le Goff ha scritto sul rapporto tra monumento e documento, in una relazione con la storia e la memoria. Sono film-monumento di epoche e paesi diversi che hanno un valore simbolico a cui tornare nel ricordo collettivo dei periodi storici rappresentati. Per quanto riguarda il valore del film come documento, sia quelli di Rossellini che quello di Kenović sembrano superare il problema messo in evidenza da Peppino Ortoleva riguardo al cinema come fonte storica, cioè le diverse temporalità di realizzazione del film e dove collocarlo, se nel momento delle riprese o in quello del montaggio o della lavorazione finale prima dell'uscita. Per la ricerca storica si tendono a privilegiare le fonti coeve all'evento rispetto a quelle successive che possono presentare una razionalizzazione a posteriori dei fatti. In tempi più recenti, con la nascita di nuove fonti e l'utilizzo per esempio della storia orale, tali confini sono più labili, ma rimane il fatto che, applicato al cinema, questo criterio di vicinanza temporale a un'epoca o a un evento pone dei problemi. Occorre sempre considerare il film come il frutto di un processo di lavorazione che può durare mesi oppure anni, perciò, anche nel caso dei nostri esempi, il momento di scrittura della sceneggiatura sarà stato con la guerra ancora in corso, mentre poi le riprese, il montaggio e la post-produzione saranno state completate dopo la fine della guerra. Ortoleva suggerisce di considerare questo aspetto problematico quanto fecondo perché, considerando le diverse temporalità del testo filmico, è possibile riconoscervi una fonte sia per la rappresentazione realistica di un momento preciso, in segni concreti delle riprese, sia per un'evoluzione delle mentalità e delle strutture narrative in un tempo più lungo. In quest'ottica, scrive Ortoleva, *Roma città aperta*, e io aggiungerei nel nostro caso anche *Il cerchio perfetto*, «è un documento unico della vita quotidiana sotto l'occupazione, e una traccia del progressivo definirsi di un modello interpretativo a posteriori dell'esperienza vissuta dalla città.»¹²⁷

Come è possibile osservare per il cinema, in questo processo giocano un ruolo importante i media che contribuiscono alla diffusione di pratiche testimoniali in prodotti mediali (ad esempio la BBC con la trasmissione giornaliera *Sarajevo: a street under siege*): i media stessi diventano portatori di testimonianza dando spazio a tali rappresentazioni e permettono agli spettatori di assumere il ruolo di testimoni delle realtà drammatiche che mostrano. La narrazione della guerra e in particolare, per la città, la sopravvivenza della popolazione durante l'assedio è una delle trame principali che si è radicata nella memoria pubblica della capitale, come principale veicolo di identificazione interno e di riconoscimento dall'estero. Il cinema prodotto sull'esperienza della guerra e la circolazione delle testimonianze documentarie attraverso i media hanno giocato un ruolo importante non soltanto sul piano locale, ma soprattutto internazionale, nella trasformazione di un'esperienza traumatica collettiva in un trauma culturale, che si basa sulla formazione di una *master narrative* aggregativa.

¹²⁷ Peppino Ortoleva, *op. cit.*, pp. 70-71

Come osservato nel capitolo sul trauma, il riconoscimento di un fatto storico quale fonte di trauma dipende dal contesto socio-culturale della società coinvolta al tempo dell'accaduto. Per la città di Sarajevo la memoria della guerra è entrata nel tessuto di un'identificazione pubblica dei cittadini nel presente, è diventata culturalmente rilevante perché rappresenta il punto di non ritorno, il momento dopo il quale l'identità bosniaca (e jugoslava) non potrà mai più essere la stessa, come descrive Sidran: «La società civile, non lo Stato, è stata distrutta – un fatto tragico, non correggibile, incurabile, un processo storico irreversibile. [...] È stato distrutto completamente l'intreccio interetnico, la convivenza, quella naturale»¹²⁸. Le precedenti forme di identificazione e aggregazione non possono più funzionare a livello collettivo; la ferita, il trauma si sono istituzionalizzati nello spazio pubblico, determinando una nuova narrazione sociale e culturale in cui riconoscersi, soprattutto per la generazione che ha vissuto l'assedio e la guerra in prima persona e i loro figli.

Che ruolo ha avuto il cinema in questo passaggio da un trauma individuale a quello culturale? Le piccole storie quotidiane di sopravvivenza, nei documentari come nelle opere di finzione, hanno contribuito a creare e trasmettere un'immagine umana che poggia sulla dimensione affettiva della trasmissione traumatica. Riguardo al trauma culturale Smelser¹²⁹ osserva che la dimensione affettiva costituisce una sorta di linguaggio universale di rappresentazioni simboliche che operano in modo efficace nella comunicazione tra individui. Il bagaglio emotivo di esperienze vissute comuni (anche non di guerra) permette di generalizzare e conferire un significato condiviso a eventi e situazioni che non necessariamente devono essere accaduti o vissuti in prima persona, per essere efficaci nella comunicazione del trauma. Il potere del coinvolgimento emotivo aiuta a spiegare il fenomeno del trauma vicario e perché individui assolutamente estranei ai fatti possano provare un trauma temporaneo, anche solo attraverso la visione di un film o la lettura di un libro, pur completamente inventati. Questo implica che un trauma vicario possa essere provato anche associando sentimenti reali a situazioni immaginate. La dimensione emotiva gioca un ruolo centrale nella comprensione delle dinamiche attive nel trauma culturale. Sappiamo che il trauma culturale non necessariamente si riferisce a fatti realmente accaduti, ma si tratta di un'attribuzione sociale agli eventi, una minaccia al sistema culturale in cui gli individui di quella società si identificano, parte dell'identità personale. Se questa minaccia è vissuta come tale, fa emergere i sentimenti negativi alla base del trauma.

Il cinema relativo all'assedio ha contribuito a creare un immaginario e un "linguaggio" emotivo che, a livello collettivo, ha creato una continuità tra la sfera psicologica individuale e quella culturale. I sentimenti legati al trauma e veicolati anche attraverso l'immaginario cinematografico diventano un mezzo simbolico di scambio che, prima di essere psicologico, è sociale e culturale, e quindi comune. Per questo anche un bagaglio di sentimenti negativi, come rancori e paure, può

¹²⁸ Abdulah Sidran (progetto e cura di Piero Del Giudice), *op. cit.*, p. 836

¹²⁹ Neil J. Smelser, *op. cit.*

diventare significativo per toccare emotivamente le persone e coinvolgerle a livello psico-culturale. Alla radice del fenomeno del trauma culturale, a cui anche il cinema ha contribuito come altri media, ci sono i processi di proiezione-identificazione e di partecipazione affettiva innescati dall'immaginario cinematografico¹³⁰.

I processi di proiezione e identificazione implicano un transfert dell'io, nel primo caso si tratta del trasferimento del proprio mondo interiore sull'altro rappresentato dall'immagine cinematografica, nel secondo invece opera un'introiezione della realtà esterna sul proprio mondo interiore. I meccanismi di proiezione-identificazione fanno parte delle partecipazioni affettive che il cinema innesca. Questa capacità deriva dall'impressione di realtà e vita tipica dell'immagine cinematografica che, non possedendo una realtà pratica, coinvolge lo spettatore in una realtà affettiva. Edgar Morin la chiama "fascino dell'immagine"¹³¹. La limitata partecipazione pratica e fisica alla realtà presentata sullo schermo, "costringe" lo spettatore a una partecipazione affettiva e psichica, che coinvolge la sua soggettività, appunto nei processi di identificazione e proiezione, con ciò che vede sullo schermo. Il film di finzione è uno dei prodotti cinematografici che maggiormente riesce a veicolare tali processi perché è un'opera estetica che oggettiva in situazioni e personaggi d'invenzione le fantasticherie, come le chiama Morin, e la soggettività degli autori (regista e sceneggiatore) che incontra quella dello spettatore. Così nell'universo estetico creato dal cinema avviene uno scambio di ricostruzione e distruzione magica attraverso il coinvolgimento emotivo dello spettatore che in quell'immaginario si riconosce e proietta i propri bisogni, le aspirazioni, le situazioni che gli sono familiari. Dal punto di vista della tecnica registica la costruzione di storie basate sui personaggi di finzione o sul racconto dei testimoni, spinge all'utilizzo del primo piano sul volto dei protagonisti, come è possibile osservare sia nei documentari (ad esempio in *Waiting for parcel*) sia nelle riprese di *Il cerchio perfetto*. Morin definisce il primo piano un'inquadratura psico-analitica, dove il volto diventa mediatore della partecipazione affettiva dello spettatore e concentra su di sé tutta la rappresentazione drammatica. Per questo anche la situazione straordinaria della guerra, ma declinata nel racconto della vita quotidiana di persone comuni, ha favorito un'identificazione empatica dello spettatore con i personaggi e i testimoni dello schermo, veicolando un immaginario cinematografico, traumatico culturale, in un sistema, come scrive Morin, che tende a integrare lo spettatore nel flusso del film e il film nel mondo psichico dello spettatore. Il cinema funziona molto bene in questo processo di trasmissione di memorie e esperienze, soprattutto per chi non le ha vissute e vi può riconoscersi: diventa un "luogo" fantastico in cui soddisfare i bisogni che rimangono inappagati nella vita reale, dove è possibile fuggire a se stessi, ma anche ritrovarsi in una narrazione comune.

¹³⁰ Edgar Morin, *Il cinema, o L'uomo immaginario. Saggio di antropologia sociologica*, Milano, Raffaello Cortina, 2016

¹³¹ Ivi, p. 96

5. Srebrenica: la mancanza di un immaginario cinematografico

Introduzione al capitolo

A Srebrenica è avvenuto il più grande massacro in Europa dopo la seconda guerra mondiale. In questi 22 anni dalla fine della guerra in Bosnia Erzegovina non è stato realizzato alcun film di finzione, girato nella cittadina bosniaca sui fatti che lì sono avvenuti nel 1995. In questo capitolo ho analizzato la mancanza di un immaginario cinematografico su Srebrenica a partire dall'unica pellicola di finzione che, pur dislocando altrove la narrazione cinematografica, ha dato testimonianza di un dopoguerra traumatico, in cui molte donne continuano a cercare i resti degli uomini scomparsi. Il riscontro di un immaginario cinematografico tuttora impossibile è il sintomo della presenza di un trauma collettivo che non riesce ancora a trovare una forma di narrazione e quindi di rielaborazione, è il trauma di una comunità che non sa cosa sia accaduto realmente ai loro cari e dove siano i loro corpi. A partire dal mancato immaginario intorno ai fatti di Srebrenica ho indagato il paradigma dell'irrapresentabile cinematografico e il dibattito europeo che si era sviluppato sulla Shoah: dalla seconda guerra mondiale fino al recente conflitto dell'ex-Jugoslavia, al centro della questione è il rapporto tra le memorie europee del Novecento e le sue reinterpretazioni culturali di massa.

Avevo concluso il capitolo "Trauma e memoria" con i quesiti se sia possibile una traduzione cinematografica dell'esperienza traumatica e se un film possa svolgere la funzione di sito del trauma. Questi quesiti, all'origine della presente ricerca, ritornano anche per il caso di Srebrenica, ma non credo sia ancora possibile trovare una risposta. Di fronte al trauma di Srebrenica il cinema incontra i suoi limiti.

5.1 Contesto storico: il massacro di Srebrenica

Pochi giorni dopo l'inizio dell'assedio di Sarajevo e la proclamazione della Repubblica Serba di Bosnia Erzegovina (Republika Srpska) l'armata popolare jugoslava cominciò a bombardare Zvornik, cittadina sul confine orientale bosniaco, e le Tigri di Arkan continuavano la pulizia etnica dei civili. Dal confine orientale in quei giorni l'offensiva serbo/jugoslava coinvolse anche la regione di Srebrenica.

Srebrenica è situata nella valle del fiume Drina, a pochi chilometri dal confine serbo, comprende una municipalità di diversi villaggi e paesini intorno; secondo quanto riportato dalla fondazione Heinrich Boll¹³² nel 1991 tutta la municipalità di Srebrenica contava una popolazione di 37.000 cittadini, di cui 73% musulmani bosniaci (bosgnacchi) e 25% serbi bosniaci in convivenza pacifica tra loro fino allo scoppio della guerra. In pochi mesi la regione vide l'occupazione delle truppe paramilitari serbe, l'intervento dell'esercito serbo-bosniaco e la liberazione da parte dell'esercito della Bosnia Erzegovina che, nel settembre 1992, riuscì a collegarla con Žepa, formando

¹³²Azra Džajić (a cura di), *Srebrenica. Remembrance for the future*, Sarajevo, Heinrich Boll Foundation, 2010

un'enclave di sicurezza che però rimase isolata dagli altri territori controllati dall'esercito bosniaco. Tra gli organizzatori di questa liberazione della città ci fu uno dei personaggi più discussi della vicenda di Srebrenica, Naser Orić, ufficiale di polizia, ex-membro delle forze speciali dell'Armata popolare e guardia di Milošević, e dal '92 capo della difesa territoriale di Srebrenica per l'esercito bosniaco. Dopo la guerra Orić fu accusato di crimini di guerra dal Tribunale dell'Aja per le violenze commesse contro la popolazione serbo-bosniaca nei territori circostanti Srebrenica. L'esercito serbo-bosniaco invece era guidato dal generale Ratko Mladić, militare che fece carriera dopo lo scoppio della guerra, considerato uno dei maggiori responsabili per il massacro di Srebrenica, per questo fu accusato di genocidio, crimini contro l'umanità e crimini di guerra dal Tribunale dell'Aja, ma riuscì a rimanere latitante per 16 anni in Serbia, prima del suo arresto nel 2011.

Nel 1993 ormai tutti i territori della Bosnia orientale erano sotto il controllo delle truppe di Mladić, ad eccezione di tre luoghi: Srebrenica, Žepa e Goražde che furono presi d'assalto dalle migliaia di profughi in fuga dalle violenze e dalla pulizia etnica, soprattutto Srebrenica. La cittadina raggiunse i 50-60.000 abitanti che vivevano in condizioni precarie, bivaccando per le strade. A causa del suo isolamento ben presto le derrate alimentari e i medicinali cominciarono a scarseggiare, la città rimase senza acqua ed elettricità, dal momento che le centrali di approvvigionamento furono distrutte dall'avanzata dei serbi. In poco tempo Srebrenica si trasformò in un inferno sotto assedio, dove si moriva di fame, freddo e malattie.

Nel marzo 1993 il generale delle Nazioni Unite UNPROFOR Philippe Morillon¹³³ a sorpresa, senza avvisare i superiori, arrivò a Srebrenica con un piccolo drappello di caschi blu e Medici senza frontiere, cercando così di forzare il blocco che isolava la cittadina. Morillon si trovò bloccato dalla popolazione disperata che si gettò davanti al suo blindato per non farlo ripartire, con la speranza di avere così un'assicurazione di salvezza. Morillon dovette promettere che non se ne sarebbe andato fino a quando gli assediati non avessero permesso l'evacuazione dei feriti e l'ingresso di convogli umanitari. Alcuni camion dell'UNHCR, che trasportavano viveri e persone, riuscirono a circolare dentro e fuori Srebrenica solo fino ad aprile, dopo fu impedito alle persone di abbandonare la città.

Nell'aprile 1993, riporta Pirjevec, un mese dopo la partenza di Morillon, i comandanti serbi intimarono all'UNHCR che avrebbero occupato Srebrenica in un paio di giorni se la città non si fosse arresa e i musulmani evacuati completamente (cioè fino a quando non fosse stata completata la pulizia etnica e il territorio lasciato completamente ai serbo-bosniaci). Nessuna manovra o minaccia di sanzioni da parte dell'ONU sembrava far desistere le truppe serbe dal loro tentativo, così il Consiglio di Sicurezza nominò Srebrenica e il circondario "zona di sicurezza" sotto la protezione dell'ONU, sul modello delle aree organizzate qualche anno prima in Iraq per i curdi, in questo modo non poteva essere attaccata militarmente né subire alcuna azione ostile. Ai serbo-bosniaci fu intimato di ritirarsi e a Belgrado di cessare di armarli, in cambio si doveva procedere

¹³³ Jože Pirjevec, *op.cit.*

con la totale smilitarizzazione dell'enclave e le armi consegnate all'UNPROFOR. Dopo pochi giorni arrivarono i primi gruppi di caschi blu a Srebrenica, con una rotazione di sei mesi, fino all'ultimo gruppo, nel 1995, il "Dutchbat" dall'Olanda. Srebrenica rimase sotto il controllo dell'ONU fino alla fine, e paradossalmente potrebbe apparire il territorio più "sicuro" di tutta la Bosnia, ma i paradossi emergono solo a chi osserva la storia dall'esterno, a qualcun altro probabilmente le cose erano chiare fin dall'inizio. Le truppe serbe non abbandonarono mai il territorio, semplicemente si tenevano al confine aspettando e confidando nell'inattività dei caschi blu, inoltre la smilitarizzazione dell'area impedì poi ai bosgnacchi di potersi difendere (a Srebrenica come nel resto della Bosnia musulmana).

La situazione a Srebrenica rimase più o meno inalterata fino al luglio 1995, quando l'esercito di Mladić riprese l'offensiva, attaccando le postazioni dei caschi blu che chiesero invano l'intervento aereo della NATO. Pirjevec scrive: «Il meccanismo che regolava le comunicazioni nell'ambito dell'apparato burocratico delle Nazioni Unite era talmente inceppato, da impedire ai loro rappresentanti più qualificati di rendersi conto appieno della gravità di quel che stava accadendo»¹³⁴. È invece Mladić a minacciare le autorità internazionali: in caso di attacco aereo, la città sarebbe stata rasa al suolo e uccisi i caschi blu presi in ostaggio. Proprio coloro che dovevano difendere la città si rifugiarono nel loro quartier generale a Potočari, a 3 chilometri dal centro di Srebrenica, seguiti da 20-25.000 civili che speravano così di trovare salvezza sotto la bandiera delle Nazioni Unite. Alcuni tentarono di raggiungere Tuzla (cittadina sotto il controllo dell'esercito bosniaco) a piedi, attraverso un percorso di 50 chilometri, nella notte tra l'11 e il 12 luglio, confidando nella protezione dell'oscurità, della vegetazione e della pioggia, solo in pochi riuscirono ad arrivare a destinazione, molti caddero a causa delle mine e delle imboscate serbe.

Il 12 luglio le truppe di Mladić entrarono a Potočari: il comandante dei caschi blu olandesi ottenne che donne, bambini e anziani fossero evacuati sotto il controllo del governo di Sarajevo, furono separati gli uomini dai 12 ai 65 anni per individuare tra questi "eventuali criminali". Mladić arrivò a Potočari accompagnato da numerosi giornalisti e cameraman, affinché riprendessero i suoi soldati distribuire acqua e pane ai civili, dolci ai bambini, dicendo alla folla di stare tranquilli, di lasciar partire donne e bambini nei bus e che nessuno avrebbe fatto loro del male. Di molti non si sono ancora trovati i cadaveri. Al calare della sera del 12 luglio cominciò il massacro. Alcuni uomini furono uccisi a Potočari, ma la maggioranza fu portata a Bratunac, a pochi chilometri di distanza, torturata, uccisa, sepolta in fosse comuni. Poco tempo dopo le uccisioni di massa, le fosse comuni furono riaperte disperdendo i resti in fosse comuni secondarie, più piccole e lontane da quelle principali. Nei mesi successivi al massacro volarono critiche e accuse tra le istituzioni internazionali, soprattutto da parte delle diverse autorità religiose. Le accuse più gravi furono rivolte alle autorità belgradesi, di aver partecipato con le proprie truppe, e ai caschi blu olandesi, di non aver mosso un dito per difendere le vittime civili, di aver collaborato anzi con i militari serbi e

¹³⁴ Ivi, p. 473

aver poi taciuto sugli orrori visti. Attirò l'attenzione dei media internazionali la dichiarazione di Madeleine Albright al Consiglio di Sicurezza dell'ONU sull'esistenza di prove del massacro e foto satellitari che mostravano la terra scavata vicino a Bratunac, c'erano inoltre le prime deposizioni di testimoni oculari che confermavano le atrocità commesse nella zona.

Negli anni i dati sull'eccidio di Srebrenica hanno preso forma in modo inquietante, a quanto riporta l'International Commission on Missing Persons (ICMP)¹³⁵ le fosse comuni sarebbero 94, più di 8.000 le persone scomparse, 6.500 i corpi sepolti nel memoriale di Potočari e in altri luoghi, ma circa 2.000 rimangono ancora senza sepoltura. In questa ferita ancora aperta dopo 22 anni dalla fine della guerra svolge un ruolo essenziale l'International Commission on Missing Persons, fondata nel 1996 su iniziativa di Bill Clinton nell'ambito del G7 di Lione e come conseguenza alla denuncia di circa 40.000 persone scomparse nella guerra in Bosnia. Nel 2004 la Commissione ha fondato il Missing Persons Institute (MPI) come organizzazione statale specifica della Bosnia e operativa in diversi luoghi del paese per il ritrovamento e l'identificazione delle persone scomparse. Tali istituzioni collaborano con le associazioni di familiari per le operazioni di recupero dei resti: ICMP ha messo a disposizione un team di medici legali, archeologi e antropologi forensi che lavorano sul posto per esaminare i resti trovati, prelevare i campioni di ossa e eseguire un esame del DNA coordinato con la raccolta di campioni di sangue dei familiari degli scomparsi, in un database che nel suo genere è ormai diventato il più grande del mondo¹³⁶. Un altro risultato ottenuto dal lavoro della Commissione è stata la creazione, nel 1995, del cimitero di Potočari per le vittime di Srebrenica, che nel 2003 divenne anche un Memoriale, inaugurato dall'ex-presidente Clinton.

Dal punto di vista giudiziario, ad oggi, riguardo ai fatti di Srebrenica una trentina di persone sono state condannate per genocidio e crimini contro l'umanità dal Tribunale dell'Aja. Nel marzo 2016 l'ex-leader politico serbo-bosniaco Radovan Karadžić è stato condannato in primo grado a 40 anni di reclusione per genocidio, persecuzione e sterminio. Ratko Mladić¹³⁷ è rimasto latitante fino al 2011, dopo un processo durato 4 anni di cui si attende la sentenza a novembre 2017. A giugno 2017 la Corte d'Appello del Tribunale dell'Aja ha confermato la sentenza del 2014 che riconosceva lo stato olandese responsabile per l'uccisione di 300 persone a Potočari, per non aver permesso a queste persone di rimanere nel compound dell'esercito¹³⁸.

¹³⁵ I dati sono aggiornati a 31 maggio 2017: <https://www.icmp.int/wp-content/uploads/2017/07/srebrenica-eng-2017.pdf> (ultimo accesso: agosto 2017).

¹³⁶ Stefania Divertito, Luca Leone, *Il fantasma in Europa. La Bosnia del dopo Dayton tra decadenza e ipotesi di sviluppo*, Negarine di San Pietro in Cariano (VR), Il Segno dei Gabrielli editori, 2004

¹³⁷ Alfredo Sasso, *L'Aja: termina il processo Mladić*, in Osservatorio Balcani e Caucaso Transeuropa, 20 dicembre 2016 <https://www.balcanicaucaso.org/aree/Bosnia-Erzegovina/L-Aja-termina-il-processo-Mladic-176558> (ultimo accesso: agosto 2017)

¹³⁸ Nicole Corritore, *Corte distrettuale dell'Aja: riconosciuto un risarcimento solo parziale alle vittime di Srebrenica*, in Osservatorio Balcani e Caucaso Transeuropa, 27 giugno 2017 <https://www.balcanicaucaso.org/aree/Bosnia-Erzegovina/Corte-distrettuale-dell-Aja-riconosciuto-un-risarcimento-solo-parziale-alle-vittime-di-Srebrenica> (ultimo accesso: agosto 2017)

La vicenda di Srebrenica è caratterizzata da alcuni paradossi. Un primo riguarda la sua storia: una delle poche zone di tutta l'ex-Jugoslavia a essere definita "area protetta", sotto il controllo dell'ONU, è stata la scena del massacro più grave avvenuto in Europa dopo la seconda guerra mondiale, probabilmente tale paradosso mette ancor più in evidenza l'inefficacia degli interventi militari internazionali in una guerra che pochi capivano e in cui nessun paese estero voleva entrare. Un secondo paradosso riguarda invece la sua memoria. Per la gravità dei fatti, il ricordo di quanto avvenuto a Srebrenica si è caricato di unicità nel panorama di tutte le tragedie avvenute nelle guerre jugoslave, erede di una memoria della Shoah. Srebrenica negli anni si è eretta a simbolo della pulizia etnica compiuta in Bosnia Erzegovina a danni della popolazione musulmana. Rappresenta una delle forme memoriali più "realizzate" di tutti gli episodi bellici avvenuti sul suolo jugoslavo, con caratteristiche specifiche: ha ricevuto un riconoscimento internazionale, suscitando un importante dibattito intorno alla definizione di "genocidio"; ha un luogo, il cimitero memoriale di Potočari, e una data ufficiali, 11 luglio, per la commemorazione delle vittime, con una cerimonia a cui partecipano anche autorità straniere (come si è visto ad esempio nel ventennale); la cerimonia di commemorazione si svolge con un rito specifico che consiste nella sepoltura dei corpi ritrovati e identificati quell'anno; la sepoltura avviene secondo il rito musulmano, ma vede la partecipazione anche di autorità di altre religioni; le pratiche commemorative iniziano prima dell'11 luglio e coinvolgono anche altre zone del paese, come la Marcia della Pace (da Tuzla a Srebrenica, per tre giorni, si ripercorre il sentiero di fuga di chi era scappato a piedi nel 1995) e il tragitto del camion con le nuove bare che da Sarajevo giunge a Potočari per la sepoltura (durante il percorso vengono gettati fiori sul camion). Nella giornata dell'11 luglio inoltre nella capitale si svolgono eventi commemorativi, performance teatrali, happening, molte persone indossano la spilla con il fiore simbolo delle Madri di Srebrenica e l'immagine del fiore compare anche in alcuni mezzi pubblici. Per quanto riguarda la creazione di luoghi deputati alla memoria, a Sarajevo è stato aperto un museo dedicato all'eccidio di Srebrenica, Galerija 11/07/95, a opera del fotografo Tarik Samarah.

Guido Franzinetti¹³⁹ scrive che le stragi della guerra in Bosnia, e in particolare quella di Srebrenica, rappresentano uno dei casi più documentati del XX secolo, grazie soprattutto all'impiego di metodi di indagine avanzati come le immagini satellitari e l'uso del DNA per l'identificazione dei morti. Le ricerche delle persone scomparse sono ormai avviate da tempo e puntano a restituire non solo un numero, ma un'identità a ogni singola vittima. Le ricerche fatte sono state rigorose e in sostanza è possibile avere delle stime con un alto grado di esattezza, ma il paradosso consiste proprio nella forte ondata di negazionismo che da sempre ha colpito la ricostruzione storica dei fatti e soprattutto la formazione di una memoria pubblica. A una tale mole di dati sulla dimensione dello sterminio della popolazione bosniaco-musulmana ha sempre corrisposto una forte presenza di posizioni negazioniste che, secondo Franzinetti, si caratterizzano

¹³⁹ Guido Franzinetti, *Tornare in Bosnia*, in Emir Suljagić, *Cartolina dalla fossa. Diario di Srebrenica*, Trieste, Beit, 2010

per la loro trasversalità, ma non hanno mai prodotto alcun risultato scientificamente verificabile. Le tesi negazioniste sono state accompagnate dalla presunta demonizzazione mediatica occidentale della Serbia, ritenuta uno dei principali responsabili delle stragi, ma anche questa visione vittimistica non sembra trovare riscontro nei fatti¹⁴⁰. Le tendenze negazioniste e revisioniste in Bosnia sono attive soprattutto tra le autorità locali, forti del fatto che Srebrenica si trova nel territorio della Republika Srpska, una delle tre entità a maggioranza serba, in cui è stato diviso il paese con gli accordi di Dayton. Negazionismo e revisionismo sono strumenti al servizio della politica attuale per confermare gli effetti politici della pulizia etnica realizzata durante la guerra. Per fare solo un esempio, a giugno 2017 il presidente della Repubblica Serba di Bosnia, Milorad Dodik, ha reso pubblica la decisione di bandire dalle scuole locali i libri di storia che riportino dell'eccidio di Srebrenica e dell'assedio di Sarajevo¹⁴¹, fatti definiti dalle autorità sebo-bosniache falsità a opera di croati e musulmani, e questo è solo l'ultimo atto di una politica che distingue la formazione dei bambini in base alla loro "cultura nazionale". In questo caso è forse addirittura riduttivo parlare di revisionismo, i crimini sono proprio negati nella loro essenza, e come è già accaduto per la Shoah, anche nel caso della Bosnia, il negazionismo è parte integrante del crimine nel suo operare, fin dalla riapertura delle fosse comuni per disperdere i corpi in fosse secondarie, più difficili da individuare, in una politica arrogante che punta sulla messa in discussione delle testimonianze, sull'indifferenza internazionale e sui cavilli di una giustizia lenta. Il negazionismo è già previsto nel crimine e nel contemporaneo occultamento delle prove, assunto da una politica che protegge chi sa dove sono tutte le fosse comuni e che continua a tacere indisturbato. Nella mancata restituzione dei corpi alle famiglie non si vuole soltanto coprire il crimine, ma se ne vuole anche condizionare o addirittura impedire la memoria: se non si sa che cosa è accaduto a quei corpi, se quei corpi sono semplicemente negati nella loro esistenza, non è possibile innescare una narrazione del trauma e una sua rielaborazione. La negazione pubblica si sta trasformando in una rimozione forzata imposta alle famiglie, in questo modo il trauma, personale e collettivo, è mantenuto allo stato dei suoi sintomi (personali e sociali).

«Il negazionismo è l'ultima fase del genocidio»¹⁴², ha scritto la giornalista Azra Nuhefendić. Uno degli aspetti centrali del dibattito sul riconoscimento delle stragi bosniache riguarda la definizione di genocidio. Numerosi paesi membri delle Nazioni Unite hanno riconosciuto come genocidio ciò che accadde a Srebrenica, altri come la Russia, da sempre vicina alla Serbia, si oppongono a tale definizione. Franzinetti¹⁴³ sottolinea come la questione dipenda soprattutto dal significato che si

¹⁴⁰ Sull'argomento consiglio: Guido Franzinetti, *Bosnia: guerra civile, sterminio, genocidio*, in 900 n. 2, 2009

¹⁴¹ A riguardo: Luca Zanini, *I serbi di Bosnia cancellano Srebrenica dai libri di storia*, in Corriere della Sera, 7 giugno 2017 http://www.corriere.it/esteri/17_giugno_07/i-serbi-bosnia-cancellano-srebrenica-libri-storia-1cb9dc3e-4b44-11e7-bcad-6e8de384d9e7.shtml (ultimo accesso: agosto 2017). Danijel Kovačević, *Bosnian Serbs to Ban Lessons on Srebrenica Genocide*, in Balkan Insight, 6 giugno 2017 <http://www.balkaninsight.com/en/article/bosnian-serbs-to-ban-lectures-on-srebrenica-sarajevo-siege-06-06-2017> (ultimo accesso: agosto 2017)

¹⁴² Azra Nuhefendić, *Prefazione*, in Emir Suljagić, *op.cit.*, p. 15

¹⁴³ Guido Franzinetti, *Bosnia: guerra civile, sterminio, genocidio*, in 900 n. 2, 2009

vuole dare alla parola genocidio: in un'accezione più ampia, estesa a diverse forme di pulizia e massacri compiuti su base etnica, è possibile parlare di Srebrenica in termini di genocidio; se invece si considerano esclusivamente le caratteristiche della Shoah, allora si tratta di un caso molto specifico a cui pochi altri fatti storici sono lontanamente paragonabili. C'è un'evidenza documentaria che attesta l'unicità del genocidio ebraico durante la seconda guerra mondiale. Per la dimensione e la sistematicità dello sterminio e per l'ampiezza e la qualità del materiale documentario a riguardo è evidente che nessun fatto avvenuto dopo la Shoah possa essere paragonabile a quanto messo in atto dal Reich hitleriano, occorre però tenere conto che lo studio del caso ebraico ha contribuito a far emergere dinamiche e caratteristiche presenti anche successivamente in fatti storici gravi e meno documentabili. Per questo ritengo che si possa usare la definizione di genocidio anche per altri casi in cui sia evidente un'intenzionalità e una progettualità dell'eccidio con lo scopo di realizzare una pulizia etnica. Nel caso bosniaco il problema si pone soprattutto sul piano giuridico, dove, applicando una definizione restrittiva del termine, il Tribunale dell'Aja ha negato un'intenzione genocida da parte della Serbia nei confronti della Bosnia, imputando tale responsabilità solo alle forze militari in azione a Srebrenica nel 1995. In questo modo si è ostacolata l'azione giudiziaria dello stato bosniaco all'interno del Tribunale: non sono stati richiesti i verbali del Consiglio di Difesa jugoslavo dove ci sarebbero state le prove di una responsabilità dei dirigenti serbi nel massacro a Srebrenica.

Difficilmente nei prossimi anni di studi storiografici sul caso bosniaco si arriverà allo sviluppo di un dibattito e di una documentazione pari al caso della Shoah, inoltre per tutto lo svolgimento del conflitto ex-jugoslavo le autorità internazionali hanno sempre sostenuto una distribuzione di responsabilità tra le parti coinvolte. Rimangono però i fatti, e i fatti sono che la maggioranza delle vittime del conflitto ex-jugoslavo è bosniaco-musulmana e che fin dall'inizio delle ostilità in Bosnia la componente serba aveva a disposizione un esercito nettamente superiore alle forze di difesa bosniache, non deve quindi stupire se le testimonianze e i dati attribuiscono ai serbi maggiore responsabilità per stermini, stupri e torture, questa considerazione non cancella il fatto che anche croati e bosniaco-musulmani si siano macchiati di azioni violente gravi ai danni della popolazione.

5.2 *Belvedere* di Ahmed Imamović: un racconto dislocato su Srebrenica

Dopo la fine della guerra e soprattutto nell'ultimo decennio sono usciti numerosi documentari sulla vicenda di Srebrenica e dei suoi territori circostanti, per citarne solo alcuni: *A cry from the grave* (1999) di Leslie Woodhead è stato uno dei primi lavori sull'argomento, recentemente *The fog of Srebrenica* (2015) di Samir Mehanović è stato proiettato in numerosi festival internazionali; nel panorama italiano uno dei lavori più importanti sulle fonti video è quello fatto da Roberta Biagiarelli e Luca Rosini in *Souvenir Srebrenica* (2007), e stilisticamente originale è poi il lavoro di Giuseppe Carrieri *In utero Srebrenica* (2012). Quasi tutti questi documentari si basano sulla raccolta di

interviste a testimoni dell'epoca, alcuni mettono a confronto le dichiarazioni dei testimoni con i filmati delle uccisioni girati dagli stessi soldati serbi, sicuri della loro vittoria o dell'impunità.

Ad oggi nessun film di finzione è stato girato a Srebrenica e su ciò che lì è accaduto. Alcuni film dell'area ex-jugoslava contengono elementi che possono essere interpretati quali lontani riferimenti al massacro di Srebrenica: in *Obični ljudi* (*Ordinary people*, 2009) di Vladimir Perišić, un giovane soldato perde qualsiasi traccia di umanità dall'abitudine a compiere le esecuzioni di massa, *Halimin put* (*Halima's path*, 2012) di Arsen Ostojić racconta la storia di una famiglia bosniaca separata da odi etnici durante la guerra in Bosnia, *Snijeg* (*Snow*, 2009) di Aida Begić è il ritratto doloroso del dopoguerra in un paesino della Bosnia orientale dove sono rimaste a vivere solo le donne in attesa dei loro uomini. Questi sono solo alcuni esempi di pellicole di finzione locali, e premiatissime ai festival internazionali, in cui è possibile "rileggere" e "rivedere" la vicenda di Srebrenica, ma in cui non ci sono elementi identificatori, né visivi né narrativi, inconfondibili legati a quel luogo e a quei fatti. Srebrenica e Potočari non sono luoghi della memoria, sono luoghi di un trauma palpabile di cui non si è ancora creata una narrazione cinematografica.

Riguardo a Srebrenica si è innescato un cortocircuito nella formazione di un immaginario cinematografico, si è interrotto quel processo che traduce una realtà storica nel linguaggio della macchina da presa, quel meccanismo che Morin¹⁴⁴ descrive come formazione di un discorso dove gli elementi filmici svolgono il ruolo di segni. A Srebrenica il linguaggio cinematografico ha trovato il suo limite, non riesce a sviluppare un sistema di astrazione, di ideazione che crea una logica, un ordine, e quindi una ragione. Nella formazione dell'immaginario cinematografico, il cinema implica un sistema di partecipazione fatto di magia e di ragione, entrambi mezzi di conoscenza, e questo perché, secondo Morin, ogni immagine del film è in sé simbolica. Il simbolo riunisce sentimento e astrazione dell'oggetto reale, è un mezzo di conoscenza e soprattutto di riconoscimento. Il simbolo è alla base di ogni linguaggio perché, tramite l'astrazione che lo caratterizza, evoca una realtà, un fatto che esistono in una memoria successiva solo attraverso frammenti e convenzioni riconoscibili: «è per questo che i supporti e gli strumenti del cinema sono in origine quelli del tono affettivo e della decifrazione razionale e costruiscono al tempo stesso un immaginario e un discorso»¹⁴⁵.

Ed è proprio nel ruolo della partecipazione che l'interpretazione cinematografica di Srebrenica si interrompe: la partecipazione implica uno scambio, ideale e concreto, di soggettività e oggettività che rende il film un sistema razionale e affettivo, in questo caso specifico il potere evocativo e affettivo delle immagini non sfocia in alcun logos. L'esperienza soggettiva dei sopravvissuti non riesce a essere tradotta in una ricostruzione di finzione sul luogo, rimane un racconto dislocato per cui le uniche rare sequenze che si hanno sono quelle girate dagli assassini. Forse la testimonianza non ha ancora trovato un ascoltatore in grado di attivare quel patto terapeutico che possa portare a

¹⁴⁴ Edgar Morin, *op. cit.*

¹⁴⁵ Ivi, p. 180

una rielaborazione: per Srebrenica non c'è ancora un pubblico, non c'è ancora un regista che, sul posto, possa costruire un racconto per immagini di quanto è accaduto e possa trasformarlo in una memoria vicaria per le generazioni successive.

Nel panorama del cinema post-jugoslavo solo un regista ha cercato di tradurre in un film di finzione la condizione di tante donne di Srebrenica che ancora cercano i resti dei loro cari. *Belvedere* (2010) di Ahmed Imamović parla di Srebrenica e del dopoguerra, ma non è girato nella cittadina bosniaca e non è ambientato nel 1995. Per parlare di Srebrenica è ancora necessario dislocare il racconto, nel tempo e nello spazio. Il film è ambientato a Belvedere, un campo profughi vicino Tuzla, dove sono state collocate numerose famiglie sopravvissute al massacro. Sono passati diversi anni dalla fine della guerra, ma le due protagoniste ancora non tornano nella loro cittadina dove chi ha ucciso i loro figli e mariti può vivere libero e indisturbato. Ruvejda abita con il fratello, invalido e diabetico, e il nipote; vicino vive anche la sorella Zejna con il figlio Adnan che viene selezionato per partecipare a una stagione del Grande Fratello a Belgrado. Zejna ha perso il marito in guerra, Ruvejda da anni attende che siano ritrovati il marito e i suoi figli, ogni giorno si reca davanti alla casa del criminale che sa dove sono sepolti i loro cari, non si dà pace vedendo la famiglia e la bella casa che l'ex-militare si è costruito nell'impunità totale.

Nell'intervista che ho raccolto durante il mio periodo di ricerca a Sarajevo, Ahmed Imamović ha sottolineato il contrasto tra la condizione di queste madri e sorelle che, dopo quindici anni, ancora cercano i loro uomini nelle fosse comuni, e la tensione creata dai mass media, le situazioni di finto conflitto presenti nei reality come il Grande Fratello, frutto di un sistema economico neoliberale, che distrae le persone dalle reali questioni importanti:

«*Belvedere* is not in general a movie about Srebrenica, it's a movie about 15 years later. It's not really a movie about Srebrenica. But what was interesting for me, you know, 15 years after Srebrenica still thousand and thousand mothers and sisters, they don't know anything about their sons, husbands etcetera, still waiting some, walking around Bosnia from a mass grave to other mass grave yard, but at the same time world became every day more crazy and crazy with the terror of realities¹⁴⁶. I wanted to compare, that's a tragedy, that's a conflict in my opinion. We still don't finish one part of our history and now we are under the terror of mass media, realities and all many stupid things. The problem of neo liberalistic system, I'm totally sure they're walking with the purpose, with the reason, that's why billions and billions of consumers, they don't care about anything except realities, they live other lives, you know, and in that cases it's easier to manipulate that people.»¹⁴⁷

La sceneggiatura del film è stata scritta partendo dalle testimonianze di donne sopravvissute al massacro. Il poeta e sceneggiatore Abdulah Sidran ha inoltre collaborato alla scrittura dei dialoghi, in particolare nelle parti dedicate al flusso di coscienza interiore della protagonista: i suoi pensieri usano il linguaggio della poesia, creando dei momenti di sospensione nel film dove il tempo della narrazione si ferma, le immagini rallentano. Le sequenze più liriche rappresentano i momenti in cui il passato della guerra emerge nel presente dei personaggi, accentuate dall'uso del bianco e nero

¹⁴⁶ reality shows

¹⁴⁷ L'intervista è stata realizzata a giugno 2016 a Sarajevo; la stesura completa è in Appendice.

che si ispira al lavoro di Tarik Samarah, operatore nel film, fotografo che ha lavorato molto sul dopoguerra di Srebrenica e sulla ricerca delle persone scomparse.

Nell'intervista che gli ho rivolto, Imamović mi ha raccontato come avesse raccolto alcune testimonianze dei sopravvissuti per la costruzione dei personaggi di finzione, e di come i lavori di Sidran e Samarah avessero influito sui dialoghi e sull'estetica del film:

«I spent a lot of time during those three months and all the time I had the original survivors of Srebrenica and some kind of advisors and they were extras in my movie. I'm very proud I had the original women of Srebrenica in extras because their faces are really authentic. [...] When I did the first version, it was not the script, it was I would say story, when I started by myself without co-writer without dialogues I used two elements, expects my words and my ideas: I used photographs by Tarik Samarah, who did series of black and white photographs about Srebrenica and the poetry of Abdulah Sidran. And I use these all the time I had an idea, something such tragic, very arty. After that it was logical for me to ask Abdulah Sidran to help me with the script, with the dialogues, asking the permission to use his poetry and also I spent a lot of time with Tarik Samarah. He was the op, I said: "I like your poetry, I want to have a feeling of your photos in my movie". »¹⁴⁸

Come in *Il cerchio perfetto* di Ademir Kenović, a cui Sidran aveva lavorato nella scrittura della sceneggiatura, la poesia sembra l'unico linguaggio in grado di interpretare (nel caso di Ruvejda nei suoi pensieri) una realtà di guerra o relazionarsi con il suo ricordo; lo spettatore ne ha una sensazione di straniamento, come se entrasse in contatto con i segni di un mondo (interiore) e un tempo di cui può solo cogliere qualcosa, ma sostanzialmente a cui non ha accesso.

L'uso del colore è molto importante nel film, il bianco e nero predominante è interrotto dalle parti a colori solo nelle sequenze girate nella casa del Grande Fratello. Questa scelta costruisce il film su contrasti visivi e narrativi: tra la spiritualità religiosa dei personaggi di Belvedere e la materialità della vita all'interno della casa del Grande Fratello, tra la poesia che rende inafferrabili i pensieri e il dolore della protagonista e la volgarità dei concorrenti televisivi che devono essere votati e rimanere nel gioco, tra l'assenza di corpi scomparsi e l'ingombro di corpi mostruosi modellati per l'audience televisiva, e infine un contrasto visivo tra un bianco e nero che richiama la storia del cinema classico e un uso del colore che rimanda alla modernità dell'immagine televisiva, riflesso di una mentalità odierna diffusa.

Nell'intervista che ho raccolto, il regista ha spiegato il significato del contrasto reso dall'uso di bianco e nero, e colore:

«I wanted to show all those differences, black and white, authentic light of Srebrenica, ugly color of the reality, the beautiful poetry of Ruvejda, she is the main character, on the opposite side it's so vulgar the language in reality. [...] To make contrast at all levels. That's tragicomic. I know what is also phenomenon for me because somebody asked me what is your movie talking about, I said I'm making Srebrenica 15 years ago. 95% would say: "oh, fuck, shit, don't talk about tragedy, make some comedy, don't talk about that anymore". That's the result of these times. »¹⁴⁹

¹⁴⁸ Vedi intervista in Appendice.

¹⁴⁹ Vedi intervista in Appendice.

Queste parole del regista spiegano in qualche modo l'attuale mancanza di un pubblico attento e interessato alla tragedia di Srebrenica. Nell'ambito della memoria, il trauma non è una categoria di facile definizione sia nel campo della psicoterapia e forse ancor di più nel campo dell'arte che si pone il problema di darvi una rappresentazione. Dare una rappresentazione all'esperienza traumatica significa impostare una narrazione di ciò che è accaduto o di ciò che si ricorda come avvenimento traumatico, è quindi un primo passo per una possibile rielaborazione. L'arte e il film in particolare implicano sempre una comunicazione che parte dal singolo soggetto (l'artista, il regista, l'autore) e, attraverso l'opera, si rivolge a un pubblico che è un soggetto collettivo, quindi, attraverso il linguaggio artistico cinematografico, la narrazione traumatica non rimane più a livello di esperienza individuale, ma diventa un patrimonio collettivo.

Nella loro analisi sul rapporto tra cinema e trauma Kaplan e Wang¹⁵⁰ hanno individuato quattro tipi di relazione che i film di argomento traumatico possono impostare con lo spettatore. Primo, attraverso i temi e lo stile del regista, lo spettatore può essere introdotto a un'esperienza traumatica, individuale o collettiva, che poi però trova una soluzione, una "cura" all'interno del film: un esempio sono alcuni film di Hitchcock in cui i personaggi soffrono di disagi psichici, come *Spellbound* (*Io ti salverò*, 1945) e *Marnie* (1964), e dove il melodramma, soprattutto hollywoodiano, dà forma sia al bisogno di dimenticare sia ai sintomi dell'impossibilità di oblio, il film stesso conferisce una forma distorta a ciò che i personaggi tentano continuamente di dimenticare per tutta la durata del film stesso, rivelando così l'origine del trauma nel finale. Il secondo tipo di reazione è quella del trauma vicario e riguarda per esempio numerosi film sull'Olocausto: il trauma vicario può avere un effetto negativo se lo shock è tale che lo spettatore rifiuta le immagini che sta vedendo e rimuove tale esperienza, oppure un effetto positivo se lo shock stimola nello spettatore il desiderio di conoscere maggiormente i fatti. Il terzo tipo di reazione consiste nel voyeurismo, pericoloso perché può distogliere lo spettatore dalla gravità dei fatti mostrati e ridurre la vittima a mero oggetto di un piacere visivo: a questo riguardo Liliana Cavani ha realizzato un'interessante riflessione sul rapporto tra voyeurismo e Olocausto in *Il portiere di notte* (1974).

Infine la posizione più costruttiva per lo spettatore, soprattutto di fronte ai traumi storici, è quella di diventare testimone, reazione che implica un atteggiamento di ascolto e di partecipazione empatica, senza l'assunzione di un trauma vicario che bloccherebbe il processo di narrazione proposto dal film. Come messo in luce da Dori Laub sulla figura dell'ascoltatore del trauma, lo spettatore-testimone può instaurare un rapporto di empatia con il racconto della vittima (e con le vittime reali, attraverso i personaggi di finzione), pur mantenendo una distanza critica dai fatti e una consapevolezza che la vittima non potrebbe avere. Alcuni film di Resnais, come *Nuit et brouillard* (*Notte e nebbia*, 1956) e *Hiroshima mon amour* (1959), chiamano in causa uno

¹⁵⁰ E. Ann Kaplan, Ban Wang (a cura di), *Trauma and Cinema. Cross-Cultural Explorations*, Hong Kong, Hong Kong University Press, 2004

spettatore che, di fronte alle immagini scioccanti della seconda guerra mondiale, non può esimersi dal ruolo di testimone.

Nell'uso stilistico del bianco e nero e nella trattazione del trauma storico che Imamović realizza in *Belvedere*, a mio parere è possibile riconoscere un intento simile a quello di Resnais e un interessante parallelo, estetico e narrativo, in particolare con *Hiroshima mon amour*. Nel film di Resnais un'attrice francese si trova a Hiroshima per girare un film anti-bellico dopo il lancio della bomba atomica, qui ha una storia d'amore con un uomo giapponese, soldato durante la guerra, a cui racconta per la prima volta la relazione avuta con un soldato tedesco a Nevers durante l'occupazione. Al momento della Liberazione il soldato tedesco è stato ucciso e la ragazza trattata come una traditrice, rinchiusa in una cantina fino alla sua fuga a Parigi.

Il film francese e quello bosniaco condividono due elementi molto interessanti riguardo all'analisi del trauma e si distinguono per un altro aspetto cruciale. In Resnais come in Imamović la fotografia e la luce modellante del bianco e nero sui corpi sono sconvolgenti perché riescono a unire orrore ed estetica. Nella sequenza iniziale di *Hiroshima* l'amore fisico tra i protagonisti è rappresentato da due corpi senza volto, abbracciati sotto una pioggia di sabbia che li deforma, come la cenere caduta dopo la bomba atomica; in *Belvedere* l'uso drammatico del bianco e nero segna l'assenza dei corpi nel contrasto tra la terra scura e il bianco delle ossa trovate nelle fosse comuni, luci e ombre fanno risaltare il biancore dei fazzoletti sul capo delle donne di Srebrenica, che sembrano esistere, nel film, solo in relazione alla ricerca dei cari scomparsi. L'estetica di entrambi i film pone la bellezza dell'immagine a contatto con l'orrore della guerra che si riflette sulla rappresentazione dei corpi. Jean-Luc Godard, a proposito del film di Resnais, considera sconvolgenti i primi piani della coppia che fa l'amore, perché fanno paura allo stesso modo delle immagini delle ferite prodotte dalla bomba atomica: «C'è qualcosa non di immorale, ma di amorale nel mostrare così l'amore o l'orrore con gli stessi primi piani»¹⁵¹. Nel film di Imamović sono i campi medi e le lente carrellate dei piani sequenza a riunire nella stessa inquadratura amore e orrore. I resti di chi era compagno dalla terra di fronte a chi c'è e li cerca: le ossa sono dissotterrate, lavate e tagliate per estrarne il DNA, spersonalizzate e rese funzionali alle operazioni di identificazione, il corpo è ricomposto come un puzzle sul tavolo del laboratorio. Lo shock è in ciò che sta fuori campo: lo spettatore può immaginare cosa sia accaduto a quelle ossa che prima erano persone e provare empatia con i personaggi delle donne che attendono di ritrovare la persona intorno a quelle ossa.

Il secondo aspetto che i due film hanno in comune è la necessità di una dislocazione geografica per poter affrontare l'origine del trauma: Hiroshima nel caso di Resnais, Tuzla nel caso di Imamović. Qui sta anche il punto cruciale di distinzione: se in Resnais lo spostamento dell'azione è fondamentale per la protagonista per innescare la narrazione della sua storia a Nevers, in

¹⁵¹ Eric Rohmer, Jean-Luc Godard, Pierre Kast, Jacques Rivette, Jacques Doniol-Valcroze, Jean Domarchi, *Tavola rotonda su Hiroshima mon amour di Alain Resnais*, in Antoine de Baecque, Charles Tesson (a cura di), *La Nouvelle Vague. Il cinema secondo Chabrol, Godard, Resnais, Rivette, Rohmer, Truffaut*, Roma, Minimum Fax, 2009

Imamović lo spostamento è semplicemente funzionale al film, ma non innesca alcuna narrazione del trauma dei personaggi. Nessuno di loro racconta la propria storia né quella dei loro cari, c'è solo un elenco di morti ripetuto alle autorità della Commissione per la raccolta del DNA. La sofferenza delle donne nel campo Belvedere è un'attesa muta, senza alcuna narrazione di quanto accaduto perché tante non sanno neppure cosa abbiano realmente subito i loro uomini, sono state portate via nei pullman quando erano ancora vivi. Non hanno visto niente a Srebrenica¹⁵².

Hiroshima mon amour mostra ciò che in *Belvedere* è praticamente impossibile: cominciare a dimenticare, e questo è auspicabile solo consegnando all'ascoltatore la narrazione del trauma personale non dopo la catastrofe, ma sul luogo della catastrofe, che nel caso di Hiroshima rappresenta per la francese la fine della guerra e per il giapponese le conseguenze della tragedia e della ricostruzione. La dislocazione in *Belvedere* è soltanto il sintomo di una rimozione individuale e collettiva, e lo spettatore è un semplice osservatore inconsapevole, non il proprietario dell'esperienza traumatica. *Hiroshima* mette in scena il confronto tra due traumi, basato sull'affermazione/negazione di uno sguardo: «Tu non hai visto niente a Hiroshima. Niente». «Io ho visto tutto. Tutto». Il primo sintomo del ricordo traumatico di Nevers avviene attraverso una breve allucinazione/ricordo che la donna ha guardando la mano dell'amante addormentato, sul dettaglio il flashback mostra la mano di un altro uomo, il soldato tedesco di cui lei era innamorata durante la guerra, morto tra le sue braccia.

Dal momento in cui inizia il suo racconto, il presente della narrazione in un bar a Hiroshima è inframmezzato dai brevi flashback della storia a Nevers, non si tratta di sequenze narrative autonome, ma di brevi scene o immagini che emergono nel montaggio come possono venire alla memoria di chi ricorda. Allo sguardo e alla storia della donna, che dopo aver "consegnato" il suo racconto a un altro luogo e al suo ascoltatore può cominciare a dimenticare, si contrappongono lo sguardo e il racconto mancato dell'uomo giapponese. In quello sguardo negato e muto è possibile ritrovare lo stesso sguardo muto delle protagoniste di *Belvedere*. L'uomo era in guerra quando è caduta la bomba, ha potuto vederne solo le conseguenze; come le donne bosniache, non ha visto niente a Hiroshima/Srebrenica perché non era lì quando è caduta la bomba, ma in quella tragedia ha perso la sua famiglia. Hiroshima segnò la fine della seconda guerra mondiale, come i fatti di Srebrenica la fine della guerra in Bosnia: sul luogo che ha segnato la fine della propria tragedia, la donna francese può iniziare a dimenticare, consegnando il racconto del suo trauma all'ascoltatore giapponese, ma per lui, come per le donne di Srebrenica, non è ancora venuto il momento della rielaborazione, il suo rimane ancora parte di un trauma collettivo, espresso solo dalle immagini documentarie della devastazione e dei corpi mutilati, ammalati, deformi, che Resnais aveva girato a Hiroshima mesi prima, con l'idea iniziale di fare un documentario. Sul tema dell'oblio avviene di

¹⁵² Dal film di Resnais: "Tu n'as vu rien à Hiroshima. Rien.", "Tu non hai visto niente a Hiroshima. Niente."

nuovo una schermaglia di affermazione e negazione del ricordo tra i due protagonisti di *Hiroshima*: «Je connais l'oubli» «Non, tu ne connais pas l'oubli»¹⁵³.

Cathy Caruth¹⁵⁴ nella sua analisi del film e della sceneggiatura osserva come l'incontro a Hiroshima non sia in realtà uno scambio di storie tra i personaggi, ma una messa in crisi della vista e della conoscenza della protagonista che possa innescare la sua narrazione di Nevers. Verso la fine del film, prima della separazione definitiva dei due amanti, lo scarto tra la narrazione del trauma francese (ed europeo) e il mancato racconto personale del giapponese è segnato dal dialogo in lingua giapponese, senza sottotitoli, tra l'uomo e un'anziana signora:

«Vieille femme: Qui est?

Lui: Une Française.

Vieille femme: Qu'est-ce qu'il y a?

Lui: Elle va a quitter le Japon tout à l'heure. Nous sommes tristes de nous quitter.»¹⁵⁵

L'uso della lingua giapponese, incomprensibile per il pubblico francese del film, segna la separazione dei due protagonisti e l'inizio di una nuova storia in una nuova lingua, è la lingua della partenza e dell'incomprensibilità del trauma di un'altra cultura. In *Belvedere* l'incomunicabilità del trauma è segnato dall'uso della lingua poetica, dolorosa quanto criptica, nel rappresentare i pensieri dei personaggi. Nevers e Hiroshima sono legati dalla Storia, dove finisce il racconto di una, inizia quello dell'altro: la vicenda amorosa dei due entra nella storia collettiva che il giapponese condivide con i suoi connazionali. Il corpo è l'elemento che segna il legame memoriale tra l'amante giapponese e il soldato tedesco, la voce è lo stacco che indica la mancata comprensione della Storia da un'altra prospettiva, quella di Hiroshima, quella di Srebrenica.

5.3 Dal trauma storico al trauma strutturale: il paradigma dell'irrapresentabile

Rispetto agli altri luoghi e agli eventi storici trattati in questa ricerca, Srebrenica mi pone di fronte a un interrogativo a cui probabilmente non riuscirò a dare risposta in questa sede, in questo tempo. Perché non sono stati (ancora) realizzati film di finzione a Srebrenica sui fatti accaduti nella piccola cittadina bosniaca? Forse dovrà passare ancora del tempo per avere una risposta a questa domanda. Srebrenica ha qualcosa di inesprimibile e di irrapresentabile che è difficile da cogliere e da spiegare, e che non riesce a prendere forma nell'immaginario cinematografico.

Durante il periodo di ricerca a Sarajevo, ho visitato Srebrenica e Potočari. Le strade della cittadina rimangono semideserte in un'immobilità senza tempo. A Potočari, nel luogo dove c'era la base dei caschi blu, la guerra sembra finita da pochi giorni, non da 22 anni. Nella ex-base dell'ONU è rimasto un edificio vuoto, danneggiato dai colpi, al cui interno sono appese, con scarsi

¹⁵³ «Io conosco l'oblio» «No, tu non conosci l'oblio».

¹⁵⁴ Cathy Caruth, *Literature and the Enactment of Memory* (Duras, Resnais, *Hiroshima mon amour*) in Cathy Caruth, *op. cit.*, pp. 25-56

¹⁵⁵ «Chi è?», «Una francese», «Cosa succede? », «Lei lascerà il Giappone tra poco. Siamo tristi di doverci lasciare.» Marguerite Duras, *Hiroshima mon amour. Scenari et dialogues*, Parigi, Gallimard, 1960, p. 121

pannelli esplicativi, alcune fotografie delle fosse comuni, dei sopravvissuti, delle colonne di profughi e di alcuni responsabili condannati finora per i fatti commessi. Una delle foto più grandi mostra il corpo di una giovane donna che si è impiccata fuori città per la disperazione. Al centro dell'edificio sono esposti gli oggetti personali delle vittime, sporchi e consunti dalla terra, rinvenuti insieme ai corpi nelle fosse comuni. Non c'è alcun allestimento museale, banalmente non ci sono un'entrata e un'uscita, non ci sono guide né audio-guide in diverse lingue; il visitatore attraversa gli spazi dell'edificio che porta ancora i segni della guerra: i buchi per i colpi di granata, le scritte lasciate dai soldati, i muri sporchi, i calcinacci per terra. Fuori, adiacente alla base, c'è lo scheletro di una vecchia fabbrica bombardata, danneggiata durante la guerra, ma rimasta lì con i vetri rotti, le travi pericolanti, i macchinari spenti e l'erba alta tutt'intorno. A Srebrenica e a Potočari la morte sembra ancora abitare le strade e gli edifici, non sono visibili tracce di una storia narrata e spiegata, ma la manifestazione sintomatica di un trauma radicato.

L'irrapresentabile cinematografico di Srebrenica sembra porsi a metà del processo di trattazione del trauma descritto da Dominick Lacapra¹⁵⁶, costituito da due fasi, *acting out* e *working-through*, che rappresentano due tipi di approccio al passato traumatico. L'*acting out* (o memoria traumatica) consiste nella ripetizione compulsiva dell'esperienza traumatica, la tendenza a rivivere il passato che ricompare, nel presente, sotto forma di flashback, incubi o altri sintomi da stress. Tali elementi caratterizzano una ripetizione ossessiva di fatti o immagini che non sembrano avere alcun significato comune nel presente, proprio perché provengono da un altro luogo e un altro tempo. La ripetizione può essere una fase utile per la manifestazione dell'esistenza di un trauma, una fase necessaria, che però rischia di rimanere fine a se stessa e di bloccare la vittima in uno stato ossessivo senza un ascoltatore (il pubblico, l'intervistatore, il terapeuta, lo storico) che affronti la condizione della vittima con l'empatia necessaria a riconoscerla e rispettarla. La presenza dell'ascoltatore è centrale nella fase di *working-through*, che Lacapra definisce «*countervailing force*»¹⁵⁷, una forza di compensazione o controbilanciamento che può assumere un carattere psicoterapeutico, ma anche politico e etico.

Non si tratta di un'azione contraria alla prima, ma della parte più desiderabile dell'intero processo, dove la vittima cerca di stabilire una distanza critica dai fatti accaduti, e impara a distinguere la propria condizione del passato con quella del presente e del futuro. Il *working-through* è la fase di rielaborazione che, a livello pubblico, può avvenire anche attraverso l'arte e solo dopo aver esplicitato i fatti accaduti. Per una collettività significa riconoscere, nella sfera pubblica, l'esistenza della comunità qui e ora, diversa dall'epoca dell'esperienza traumatica. Nella dimensione pubblica i membri di una collettività ferita, e i loro ascoltatori, possono diventare agenti etici e politici, come abbiamo visto nel capitolo sul trauma riguardo alla dimensione etica della testimonianza. Occorre però precisare che il *working-through* sulla memoria traumatica non

¹⁵⁶ Dominick Lacapra, *op.cit.*

¹⁵⁷ Ivi, p. 143

coincide con una cancellazione dell'esperienza, che semplicemente dimentichi il passato, è un'operazione di accettazione dell'esperienza vissuta, che le riconosce una certa distanza temporale dal presente. Arrivare ad accettare l'esperienza traumatica inoltre può lasciare delle cicatrici ineliminabili, personali e storiche; per esempio, spiega Lacapra, uno dei maggiori ostacoli nella rielaborazione del trauma di un lutto (come nel caso delle donne rimaste a Srebrenica) è quello di vedere nel working-through un tradimento dei cari scomparsi, di fronte alla possibilità non di dimenticarli, ma di creare una prospettiva alternativa, oltre a quella della perdita che tiene legati al passato. La mancata rielaborazione artistica del dramma collettivo di Srebrenica indica un trauma che rimane fermo alla fase di acting out, l'espressione reiterata di una ferita che non trova una narrazione comune, non si crea un immaginario che ponga una certa distanza critica dalla tragedia, e che si apra a un'interpretazione storica in futuro.

Nella mancanza di un racconto cinematografico finzionale è possibile osservare il pericolo che il trauma storico collettivo della cittadina e di tutta la comunità bosniaca musulmana si trasformi in un trauma strutturale¹⁵⁸ per il presente e le future generazioni. Il trauma storico è specifico, non tutti ne sono soggetti e non tutti sono autorizzati ad assumere la posizione di traumatizzati. Se legato a fatti storici precisi il trauma derivato è circoscritto ed è possibile approcciarlo attraverso l'empatia, cioè con la comprensione partecipata degli eventi e delle vittime. L'atteggiamento empatico nell'ascolto e nella trattazione del trauma inoltre solleva il problema di come sviluppare una narrazione della testimonianza senza omologare un'esperienza all'altra e cercare una facile armonizzazione. Il trauma strutturale invece perde la sua specificità e diventa costitutivo di un'identità collettiva: tutti i membri della comunità ne possono essere soggetti, ma, rispetto a quello storico, nel trauma strutturale si impone una distinzione tra vittime, carnefici e semplici spettatori dei fatti, dove "vittima" non è una categoria psicologica, ma assume un significato sociale, politico, etico. Le vittime in questo senso saranno state con tutta probabilità traumatizzate dagli eventi, ma non tutti i soggetti traumatizzati sono riconosciuti come vittime, per esempio c'è la possibilità di un trauma anche per i carnefici o i kapò o per le figure "a metà" che Primo Levi ha individuato nella zona grigia, oppure nel caso della guerra in ex-Jugoslavia alcuni giovani soldati sono stati arruolati contro la loro volontà o costretti dai superiori a sparare sui civili. Tali traumi devono essere riconosciuti a livello storico e psicologico, ma non potranno mai equiparare vittime e responsabili di crimini. In questo senso i traumi storici possono presentare una specificità interna che distingue un caso da un altro (il trauma delle vittime e quello dei carnefici per esempio) e, a differenza di quello strutturale che livella le differenze storiche, pone questioni importanti sul giudizio etico dei singoli. A partire da fatti scioccanti, storici o meno, il trauma strutturale può diventare la base fondante di un'identità personale e collettiva, riconoscendo un'unicità al fatto traumatizzante; questa visione è tipica dei miti delle origini e delle interpretazioni mitologiche nella storia dei popoli. Se il trauma storico pone un problema di carattere etico e politico, quello strutturale pone l'interrogativo

¹⁵⁸ Dominick Lacapra, *Trauma, Absence, Loss*, in *Critical Inquiry*, Vol. 25, No. 4, 1999

sull'eredità identitaria lasciata dall'esperienza traumatica. Per le nuove generazioni di Srebrenica il rischio è che il trauma diventi fondante della loro appartenenza alla comunità, basato su un evento che non hanno vissuto e su una condizione ansiogena legata a un trauma storico potenziale.

Tornando al film *Belvedere* di Ahmed Imamović e al racconto visivo mancato di Srebrenica, l'impossibilità di trovare un'immagine è rievocata nel film dai monologhi poetici, voce interiore della protagonista Ruvejda. Le sue parole rievocano l'assenza di una casa, della voce, del linguaggio, in una totale oscurità. Srebrenica rimane fuori campo, rievocata solo per il suo non essere. E così è rievocata, all'interno dei documentari, nelle parole dei testimoni, delle donne sopravvissute e dei pochi uomini che sono riusciti a scappare prima dei rastrellamenti della popolazione maschile. Le uniche riprese fatte sugli eccidi, dall'interno della tragedia, sono opera dell'esercito serbo-bosniaco, per conto del quale un operatore ha girato alcuni filmati delle fucilazioni e delle vessazioni sulle vittime prima delle esecuzioni.

Il tema dell'irrapresentabile è emerso come questione etica e metodologica di fronte alle forme di rappresentazione dell'Olocausto che hanno sollevato un dibattito internazionale. Andrea Minuz¹⁵⁹ si è occupato del rapporto tra l'unicità storica della Shoah e la formazione di un immaginario cinematografico specifico. Ha osservato come soprattutto in Europa la nozione di irrapresentabile fosse considerata quasi un valore etico intrinseco alla memoria della Shoah. Dal dibattito filosofico europeo che si è sviluppato alcuni decenni dopo la seconda guerra mondiale ne è emersa una discussione politica e estetica sull'uso delle immagini e sul loro ruolo culturale, dove si sono messi a confronto l'unicità di una tragedia storica collettiva e la sua interpretazione nelle varie forme della cultura e del consumo di massa. Tale dibattito ha fatto emergere le incomprensioni e le differenze di visione tra la cultura europea e quella americana, basti pensare alle differenze tra lavori come la serie TV *Holocaust* (1978) o *Schindler's List* (1998) di Steven Spielberg e documentari come *Nuit et brouillard* (*Notte e nebbia*, 1956) di Alain Resnais e *Shoah* (1985) di Claude Lanzmann. Tale dibattito intorno alla rappresentabilità della Shoah può considerarsi il punto di partenza nella riflessione scientifica riguardante il rapporto tra la memoria del Novecento e la sua interpretazione cinematografica, che giunge fino ai fatti di Srebrenica. Minuz riconosce un uso inflazionato del paradigma dell'irrapresentabile riguardo alla Shoah, che in realtà mette a nudo un nuovo assetto di rapporti tra il mostrare e il significare, e in questo nuovo rapporto «un'arte anti-rappresentativa è stata considerata come la naturale forma incaricata di affrontare adeguatamente il tema dell'Olocausto»¹⁶⁰.

Il paradigma dell'irrapresentabile è stato il metodo scelto da Claude Lanzmann per la costruzione del suo documentario *Shoah*, nove ore e mezza di testimonianze da parte di sopravvissuti e criminali dell'Olocausto. La produzione e le riprese sono durate 11 anni dal 1974 al

¹⁵⁹ Si vedano: Andrea Minuz, *La Shoah e la cultura visuale. Cinema, memoria e spazio pubblico* e Andrea Minuz (a cura di), *L'invenzione del luogo. Spazi dell'immaginario cinematografico*, Pisa, Edizioni ETS, 2011.

¹⁶⁰ Andrea Minuz, *La Shoah e la cultura visuale. Cinema, memoria e spazio pubblico*, Roma, Bulzoni Editore, 2010, p. 115

1985, in cui Lanzmann ha rifiutato di usare qualsiasi materiale d'archivio che potesse dare una rappresentazione interna dei campi di concentramento. Il film è un'opera basata unicamente sul rapporto tra cinema e testimonianza dove il film, in quanto opera d'arte, diventa un mezzo per espandere il valore storico della testimonianza, con la forza etica di mettersi dalla parte del testimone, di prendersi la responsabilità della testimonianza a pochi anni da quei fatti e di chiamare in causa lo spettatore come testimone secondario. C'è però anche un altro aspetto che riguarda ciò che in *Shoah* non è mostrato: attraverso la scelta consapevole di non utilizzare fotografie o filmati d'archivio sui campi di concentramento, Lanzmann sta anche testimoniando un trauma culturale collettivo (europeo) che non ha ancora trovato una forma di espressione e narrazione visiva; questo precedente può aiutarci a comprendere la mancanza di un immaginario cinematografico intorno a Srebrenica. Shoshana Felman¹⁶¹ ha analizzato il film di Lanzmann a partire dalla centralità della testimonianza, mettendo in evidenza come i diversi protagonisti (sopravvissuti, criminali nazisti e osservatori esterni) condividano la stessa condizione di testimoni senza essere testimoni oculari: nessuno è uscito vivo dalle camere a gas per poterlo raccontare e gli abitanti delle cittadine intorno ai campi vedevano soltanto alti muri e camini fumanti. Questo aspetto fa della Shoah un caso unico per la dimensione dello sterminio senza alcun testimone "dall'interno della tragedia", basato schematicamente proprio sulla eliminazione e cancellazione di qualsiasi testimone oculare (anche nel reclutamento dei Sonderkommando tra i prigionieri era prevista la loro sostituzione in breve tempo). *Shoah*, come *Belvedere*, è un film sulla testimonianza, sulla necessità di una testimonianza di fronte alla sua impossibilità, che il film stesso mette in scena. Lanzmann sembra affermare l'impossibilità di una testimonianza e al tempo stesso lottare contro questa eredità, come scrive Felman: «In its enactment of the Holocaust as the *event-without-a-witness*, as the traumatic impact of a historically ungraspable *primal scene* which erases both its witness and its witnessing, *Shoah* explores the very boundaries of testimony by exploring, at the same time, the historical impossibility of witnessing and the historical impossibility of *escaping* the predicament of being - and of having to become - a witness.»¹⁶²

È un film che attesta il silenzio, l'assenza di voce, ma che allo stesso tempo è una lotta contro un'amnesia imposta dai carnefici. L'assenza di voce dall'interno della tragedia ruota attorno al tema dell'assenza di corpi: *Shoah* porta la testimonianza di una guerra e di un genocidio attraverso l'assenza di corpi sullo schermo. In *Belvedere* sono mostrati i resti di corpi senza nome, ma in entrambi i film riecheggia l'invito a essere testimoni proprio del tentativo di cancellare quei corpi come tracce del crimine commesso. Nel caso dell'Olocausto le montagne di corpi abbandonati, trovati all'apertura dei campi, il racconto delle fosse di incenerimento dei cadaveri e dei forni crematori sono tra le immagini più scioccanti che ormai compongono il nostro immaginario storico. La memoria della vicenda di Srebrenica nel presente si basa sulla ricerca dei corpi mancanti e

¹⁶¹ Shoshana Felman, *The return of the voice: Claude Lanzmann's Shoah*, in Shoshana Felman, Dori Laub, *op. cit.*, pp. 204-283

¹⁶² Ivi, p. 224

sulla denuncia del tentativo di cancellare l'identità delle vittime spargendo i resti in diverse fosse comuni non ancora rivelate. C'è poi un ulteriore aspetto che accomuna i due film, la resa cinematografica dell'impossibilità di una testimonianza dall'interno, dell'Olocausto come di Srebrenica: Imamović sposta l'azione in un altro luogo creando una continua tensione verso il mancato racconto dei corpi assenti, Lanzmann rende quel vuoto attraverso un vuoto di immagine. Entrambi i registi stanno comunicando allo spettatore che in realtà l'interno della tragedia, del genocidio, non ha voce, è indecifrabile, e quindi non è trasmissibile.

Riguardo a Srebrenica il paradigma dell'irrappresentabile rimane ancora il sintomo di un trauma collettivo vivo, per quanto riguarda la Shoah invece la storia del cinema ha dimostrato come altri autori e critici hanno confutato lo stigma dell'inimmaginabile. Cinema di finzione e documentari hanno offerto numerosi lavori che ormai hanno creato un immaginario dei campi di concentramento e del genocidio. Si tratta di forme narrative, più o meno apprezzabili dal punto di vista artistico, che mostrano la necessità di rielaborare un trauma unico nella storia europea, di darne testimonianza e crearne una memoria che sia anche cinematografica.

Concludo questa riflessione su Srebrenica con un'apertura, con la possibilità del superamento dell'inimmaginabile a favore della creatività e della maestria artistica al servizio dell'etica storica, e con la convinzione che nei prossimi anni sarà proprio il cinema locale, bosniaco o ex-jugoslavo, a sollevare la questione non sull'impossibilità, ma sulla modalità di rappresentazione e narrazione del dramma di Srebrenica. Una delle maggiori critiche all'approccio di Lanzmann venne dal filosofo e storico dell'arte Georges Didi-Huberman¹⁶³ che, a partire da quattro fotografie scattate a Auschwitz da alcuni Sonderkommando, sostiene la possibilità di una testimonianza sopravvissuta, dall'interno. Lo stesso Didi-Huberman ricevette numerosi attacchi dopo la pubblicazione delle sue teorie: egli non rifiuta l'inimmaginabile come esperienza, condizione che ha caratterizzato il racconto di numerosi sopravvissuti e la difficoltà nella comprensione dei loro ascoltatori, ma rifiuta l'inimmaginabile come dogma nell'affrontare l'argomento Shoah. Il dogma dell'irrappresentabile significherebbe accettare che dall'interno della Shoah non ci sia niente da vedere, così si realizzerebbe il programma criminale di chi ha cominciato a cancellare le tracce del genocidio nel suo compiersi. La testimonianza stessa contraddice quell'inimmaginabile che Lanzmann sceglie come metodo della propria indagine, a questo Didi-Huberman propone invece un'immaginazione possibile *malgrado tutto*, dove l'immagine, evocata attraverso i racconti dei sopravvissuti, sia un atto di resistenza politica e psicologica. L'immagine, anche cinematografica, non può essere tutto e non può essere niente perché il visibile non può risolvere tutto il reale, ma può essere un'immagine-lacuna¹⁶⁴, imperfetta, discutibile, ma attuale.

In campo cinematografico il montaggio è uno degli strumenti di rielaborazione della memoria: al montaggio centripeto di Lanzmann, che catalizza le voci e i personaggi verso un centro oscuro

¹⁶³ Georges Didi-Huberman, *Immagini malgrado tutto*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2005

¹⁶⁴ Ivi, p. 88

indicibile, Didi-Huberman contrappone il montaggio centrifugo di Jean-Luc Godard e di *Histoire(s) du cinéma* (1989). Il regista francese compone un documentario a puntate in cui riutilizza e rimonta brani di film e di documentari, fotografie dei campi di concentramento, sequenze pornografiche, riprese di sé al lavoro nel suo studio, brani recitati da famosi attori francesi. Ogni elemento perde il suo significato originale per mescolarsi in questo turbinio provocante e allucinatorio che scombina tutti i materiali e ne mette in discussione l'origine. I due stili rappresentano due estetiche e due etiche diverse nel modo di concepire il rapporto tra storia e immagine: a un vuoto evocato da Lanzmann, Godard contrappone un "tutto mescolato con tutto", in un atto d'amore e fiducia nel cinema che smaschera l'intento eccessivo e quindi difettoso di sconvolgere lo sguardo dello spettatore. Gli esiti del lavoro di questi due registi rappresentano due poli di un modo di confrontarsi con la storia e proporre una memoria, in mezzo ci sono molti altri lavori importanti che hanno portato un contributo essenziale alla riflessione sulla rappresentazione della Shoah, penso ad esempio a *Notte e nebbia* di Resnais, al documentario di Hitchcock *Memory of the camps*, girato nel 1945 al seguito dell'esercito britannico e riscoperto nel 2014, e al più recente premiato *Saul fia (Il figlio di Saul)*, 2015 di Laszlo Nemes. Da questi due poli però emerge con forza l'uso del montaggio come strumento necessario per "scrivere" una nuova narrazione del trauma, ciò che rende l'esperienza visibile e l'immagine cinematografica dialettica. Tra l'immagine tutto e l'immagine impossibile Didi-Huberman propone un'immagine-lacuna che sia una traccia, che possa redimere e salvare qualcosa dalla storia nel presente.

6. Belgrado: il difficile recupero memoriale degli anni '90 e le forme di "resistenza" cinematografica all'oblio

Introduzione al capitolo

In questo capitolo gli strumenti teorici sul rapporto tra memoria individuale, collettiva e pubblica, sulle forme di oblio e contro-memorie e le diverse interpretazioni del trauma saranno gli strumenti di analisi del cinema serbo in relazione alla storia e alla memoria degli anni '90. Nell'ultima parte tornerà centrale anche lo studio della nostalgia e delle sue forme più creative per rielaborare con il cinema la scomparsa della Jugoslavia.

Nel contesto della Serbia di Milošević il settore cinematografico è riuscito a trovare uno spazio indipendente, liberandosi dai finanziamenti statali e legandosi invece alle leggi del mercato. Alcuni registi hanno denunciato la condizione di isolamento politico, impoverimento economico e propaganda nazionalista di quegli anni attraverso film che oggi possiamo considerare narrazioni di resistenza e lasciti memoriali alternativi all'immagine vittimistica del paese costruita dal regime di Milošević. Srđan Dragojević ha raccontato il coinvolgimento nella guerra in Bosnia e lo sviluppo della criminalità nei sobborghi di Belgrado. Goran Paskaljević ha affrontato il tema della colpa e delineato un ritratto cupo e violento della popolazione urbana. Goran Marković ha messo in scena un sovvertimento surrealista della realtà e ha usato la macchina da presa come strumento di rielaborazione del trauma causato dalla censura e dalle persecuzioni del regime. Infine Stefan Arsenijević ha illustrato l'eredità di fatalismo e sfiducia nelle nuove generazioni. In un clima politico che ha operato una cancellazione della memoria jugoslava, in favore dell'affermazione delle nuove identità nazionali, anche la jugonostalgia diventa una forma di resistenza all'imposizione di nuove memorie divise etnicamente. A partire dagli anni '90 il recupero cinematografico della figura del presidente Tito è il sintomo di una protesta contro un nuovo regime e la reinterpretazione critica, creativa di una parte di storia comune.

6.1 Contesto storico: l'avvento di Milošević e il progetto della Grande Serbia

Dopo la dichiarazione di indipendenza di Slovenia, Croazia, Bosnia e Macedonia, il vecchio stato jugoslavo scomparve, e nel 1992, sulla scena politica balcanica, si presentò un nuovo attore, la Repubblica Federale di Jugoslavia (SRJ), stato federale nato dall'unione delle repubbliche di Serbia e Montenegro. La SRJ aveva due unità amministrative omonime dei paesi membri e si dichiarò successore legale della vecchia Jugoslavia socialista, con la differenza di non essere riconosciuta dagli altri stati che ne facevano parte. La terza Repubblica Federale Jugoslava (quella nata nel 1992) occupava circa il 40% del territorio della seconda; le popolazioni che vi abitavano erano serbi al 62%, montenegrini al 5%, ma le minoranze nazionali rappresentavano una percentuale consistente della popolazione: albanesi (16%), ungheresi (3,3%) e musulmani

(3,1%)¹⁶⁵. La maggioranza degli abitanti appartenenti a tali minoranze abitava nelle province di Vojvodina e Kosovo. Il rapporto tra le zone a maggioranza serba e le province è una delle questioni più spinose degli anni '90 e riguarda la definizione stessa dello stato serbo. Una popolazione serba più omogenea era presente nelle regioni centrale e orientale, mentre nelle zone meridionali era stanziata una popolazione mista. Dagli anni '80 particolarmente difficili divennero i rapporti con i musulmani della Sandžak (regione a confine con il Montenegro) e con gli albanesi del Kosovo, ma è soprattutto a partire dagli anni '90, con l'emergere delle tendenze più nazionaliste, che non fu più possibile gestire i problemi di convivenza etnica in modo pacifico e democratico.

Il progetto della costituzione di uno stato serbo autonomo aveva posto le sue radici molto prima della nascita della Jugoslavia, infatti, già nel 1844, il ministro degli interni del principato serbo, Ilija Garašanin, stilò un progetto che ancora oggi è considerato il primo programma politico dello stato serbo moderno. Egli prevedeva la creazione di una "Grande Serbia" che contenesse tutti gli slavi del sud. Già all'epoca la dimensione territoriale del nuovo stato divenne oggetto di preoccupazioni politiche perché, stando alle caratteristiche individuate da Garašanin, per dare alla Serbia uno sbocco sul mare, lo stato avrebbe dovuto includere Montenegro, Bosnia-Erzegovina, Macedonia e il nord dell'Albania. Con l'arrivo degli ottomani, il progetto della "Grande Serbia" venne rimandato. Nel piano statale del ministro, le minoranze cattoliche, musulmane o di altra religione potevano trovare il modo di esprimere la propria identità, ma all'interno di uno stato serbo. Le classi dirigenti trasformarono questa visione in un vero movimento politico con la fondazione della monarchia parlamentare del 1903. Nelle epoche successive tale progetto è stato sempre considerato dai critici la prova delle radici egemoniche del popolo serbo: per i comunisti jugoslavi esso era contrario alla concezione di unità e fratellanza promossa da Tito; per croati e musulmani dell'ex-Jugoslavia, invece, tale programma sarebbe la testimonianza della continuità storica di una politica che i serbi hanno adottato fino alla fine degli anni '90 e, in particolare nei loro confronti, durante la guerra di dissoluzione dello stato titino¹⁶⁶.

Lo sviluppo del nazionalismo serbo nel corso della storia del paese è strettamente legato a un sentimento di vittimismo che la classe politica ha alimentato tra la popolazione già durante il regime di Tito. Negli anni della Federazione titina tra il popolo si era diffusa la sensazione che il regime non avesse permesso lo sviluppo di un progetto nazionale, privando la Serbia di territori che essa considerava propri, come il Kosovo e la Vojvodina, e stabilendo un sostegno finanziario in particolare per il Kosovo che, secondo i serbi, finiva completamente in tasche albanesi. Inoltre, per l'opinione pubblica serba, la composizione stessa della dirigenza del Partito comunista jugoslavo confermava questa situazione di disparità, avendo dirigenti croati e sloveni, a cominciare dallo stesso Tito. Tale sentimento sfociò in un documento molto importante per comprendere i

¹⁶⁵ Matjaz Klemenčič, Mitja Žagar, *op.cit.*, p. 324

¹⁶⁶ Catherine Lutard, *Serbia. Le contraddizioni di un'identità ancora incerta*, Bologna, Il Mulino, 1999

risvolti psicologici che hanno sorretto, dagli anni '80, l'ideologia nazionalista nel paese. Nel 1986, l'Accademia delle Arti e delle Scienze di Belgrado pubblicò un Memorandum¹⁶⁷, documento che ha fortemente ispirato la politica di Milošević e che testimonia il ruolo di molti intellettuali di primo piano nella diffusione dell'ideologia nazionalista. Il Memorandum accusa i dirigenti comunisti alla guida della Jugoslavia di aver sempre operato contro il popolo serbo, in particolare in tre questioni: il ritardo nello sviluppo economico, le relazioni giuridiche non equilibrate con il resto del paese e la situazione in Kosovo. Il documento denuncia anche la condizione dei serbi in Croazia, sottoposti a una politica di assimilazione e all'imposizione di una lingua «che ha il nome di un altro popolo»¹⁶⁸; infine l'Accademia esorta il popolo serbo a ritornare protagonista della storia e ad assumere il controllo del proprio stato nazionale.

Il progetto di formazione della "Grande Serbia", messo in pratica da Milošević, prevedeva l'unione di tutte le terre dove fossero presenti dei cittadini di origine serba, sotto la direzione di un unico grande stato. Il leader monarchico Vuk Drašković, nella campagna elettorale del 1990, definiva terre serbe «tutti i territori in cui vi fosse una tomba serba»¹⁶⁹: tale progetto di riunificazione è stato possibile, ancora durante la Jugoslavia di Tito, a condizione che i serbi accettassero la convivenza con altre popolazioni. Nel momento in cui tale condizione non fu più accettata, come durante le guerre degli anni '90, tale progetto si trasformò in una pulizia eseguita secondo criteri storici, religiosi ed etnici, provocando drammi umani, di cui la Bosnia e il Kosovo sono le testimonianze più lampanti.

Il Kosovo è forse la questione più complessa di tutta la penisola balcanica. Il cuore del problema consiste nel fatto che tale regione viene rivendicata dai serbi, ma è abitata per l'80% da albanesi¹⁷⁰, una popolazione non slava in maggioranza di religione musulmana, tra cui la lingua serba è poco diffusa. Per rivendicarla come territorio proprio, i serbi presentarono sempre motivazioni storiche, sostenendo che la loro chiesa nacque là e che, in epoca medievale, fu la zona più florida. La vicenda del Kosovo ha le sue origini nel primo decennio del '900, ma per riportare le vicende più recenti si può partire dal 1966, quando Aleksandar Ranković venne rimosso dal suo incarico di capo della polizia politica, accusato di violazioni della legalità socialista nella provincia. Da quel momento iniziò un periodo di distensione, in cui Tito seppe mediare, senza metodi repressivi, tra lo spirito del regime e le manifestazioni degli albanesi del Kosovo, che rivendicavano una repubblica indipendente. Tale tentativo di compromesso faceva parte di una evoluzione generale dello stato jugoslavo verso una forma sempre più confederale, con concessioni più estese alle varie repubbliche e alle province. Si arrivò così alla Costituzione del 1974, in cui il Kosovo ottenne l'autonomia senza il nome di repubblica. Nel 1989, dopo la

¹⁶⁷ AaVv., *Memorandum dell'Accademia serba delle scienze e delle arti*, in Limes, *La guerra in Europa*, n. 1-2, 1993, p. 234

¹⁶⁸ Ivi, p. 240

¹⁶⁹ Ivi, p. 72

¹⁷⁰ Ivi, p. 67

pubblicazione del Memorandum dell'Accademia, l'ascesa al potere di Milošević coincise con l'insorgere di nuovi disordini nel Kosovo e l'attivismo politico dei serbi della regione. In quell'anno, il nuovo leader serbo riuscì a far approvare una riforma della Costituzione che sopprimeva tutte le autonomie essenziali delle province. Modificando in modo unilaterale la costituzione jugoslava, il nuovo presidente impose agli albanesi una situazione di provincia della Serbia e non più di regione autonoma. Sostenuto dalle numerose manifestazioni nazionaliste, Milošević diffuse il terrore tra le altre repubbliche jugoslave, confermato dalla rottura con la Lega dei comunisti, scioltasi l'anno successivo a causa delle discordie tra serbi da un lato, croati e sloveni dall'altro.

Ma da dove viene politicamente la figura di Slobodan Milošević? Nato in Serbia nel 1941, la sua vicenda umana è segnata dalla morte dei genitori, entrambi suicidi. Una vicenda drammatica che, secondo il ritratto fatto da Nicole Janigro¹⁷¹, rispecchia quella di una generazione di jugoslavi che non aveva potuto rielaborare il trauma della seconda guerra mondiale. Il clima belligerante vissuto nell'infanzia si è poi rispecchiato nelle scelte politiche successive e nei tratti paranoici che hanno caratterizzato la sua vita personale come le misure di protezione da bunker ancor prima dell'inizio della guerra e la presenza costante della Zastava, pistola automatica con cui si faceva ritrarre anche nelle foto. Milošević entrò in politica negli anni '60 durante l'università; dopo la laurea entrò nel campo nella finanza dirigendo diverse società con rapporti internazionali in Francia e Stati Uniti. Cominciò a distinguersi nella Lega dei Comunisti all'inizio degli anni '80, ma nessuno aveva previsto la sua scalata politica che, alla fine del decennio, ne fece l'uomo più importante del paese. Fino al discorso del 1987, a Kosovo Polje (luogo simbolico, memore della battaglia del 1389 tra serbi e turchi), di fronte a quindicimila serbi e montenegrini, Slobodan Milošević era apparso a tutti come un grigio burocrate. Da Kosovo Polje divenne il leader di una Serbia offesa e trascurata nei decenni precedenti. Dal 1989 il leader politico cominciò ad organizzare comizi in cui, parlando alla folla, esaltava i valori guerrieri del popolo serbo e l'uso della violenza per risolvere i conflitti del paese. Braccio destro politico di Milošević fu sempre la moglie Mirjana Marković, docente di marxismo all'università di Belgrado, leader del partito comunista, teneva ampiamente sotto controllo i mezzi di informazione. Divenuto presidente della Serbia, Slobodan Milošević non alimentò mai un culto della personalità, fu anzi restio a rilasciare interviste e alle apparizioni in pubblico, anche nei momenti più difficili per il paese quando cominciarono a tornare le bare dei soldati e gli invalidi dai diversi fronti di guerra: «'Il padre della nazione' non si reca mai a visitare i feriti, non rende mai omaggio in nessun modo ai morti, e ripete di non avere mai dichiarato alcuna guerra»¹⁷².

Fin dal primo comizio Milošević aveva sempre adottato una linea autoritaria, spingendo la Serbia ad agire invece che lamentarsi di fronte all'indifferenza del resto della Federazione: davanti a quella folla a Kosovo Polje esortava i serbi del Kosovo a non abbandonare le case e la propria

¹⁷¹ Nicole Janigro, *op. cit.*

¹⁷² Ivi, p. 89

terra, a non disonorare gli antenati, spostando il cuore dell'esortazione dalla politica alla difesa di una patria. Probabilmente per molti serbi, sia nelle repubbliche sia a Belgrado, egli ha rappresentato l'affermazione di valori nuovi che durante il regime titino non si potevano neppure nominare, come la rivendicazione di una patria e la lotta per l'onore nazionale serbo. In realtà la sua politica si è sempre caratterizzata per una camaleontica capacità di adattarsi alle diverse situazioni dei fronti di guerra e all'intervento delle autorità internazionali. Janigro vede nel comizio del 1988 a Belgrado la fine del processo sociale e politico della Jugoslavia: grazie al suo trasformismo, Milošević, rispetto agli altri leader nazionali, seppe cogliere un riformismo inevitabile all'interno del partito e proveniente dal clima internazionale che portò al 1989. Milošević riuscì a parlare, fino a portarle a guerra e fame, a quelle forze di protesta sociale rappresentate da operai, disoccupati, contadini che dai margini delle città arrivarono a istituzionalizzarsi, trasformando i numerosi organi autogestiti, presenti in tutte le repubbliche, in partiti nazionali.

Con la vittoria alle elezioni del 1990, il programma di Milošević divenne ben chiaro: allargare i confini del paese, evitare la diaspora serba all'estero ed edificare la "Grande Serbia". Il nuovo presidente passò ben presto ad una seconda fase della riconquista del Kosovo, varando delle leggi eccezionali che prevedevano licenziamenti in massa e l'allontanamento degli albanesi dai posti di direzione, la sospensione dei mezzi d'informazione e dell'insegnamento in lingua albanese. In tale situazione di apartheid la comunità albanese cominciò a boicottare lo stato serbo e ad organizzarsi autonomamente, ricostituendo il sistema scolastico, sanitario, d'assistenza agli indigenti con la raccolta di fondi provenienti soprattutto dagli albanesi della diaspora. Al referendum del 1992 gli albanesi votarono per l'indipendenza della provincia e, nelle elezioni presidenziali, fu eletto presidente del Kosovo Ibrahim Rugova. Conoscendo la tenacia di Milošević, Rugova adottò una politica non violenta, con intense azioni diplomatiche verso varie potenze mondiali. Per anni il governo di Rugova riuscì a preservare il popolo kosovaro dalla guerra e dal genocidio, proprio nel periodo in cui la Serbia era coinvolta nei conflitti in Bosnia e in Croazia.

Tra il 1991 e il 1992 vennero poste le basi per la fondazione della "terza Jugoslavia", di cui la Serbia di Milošević si propose come nazione guida. La SRJ si dichiarò successore legale della vecchia Jugoslavia, ma sia le repubbliche ex-jugoslave che la comunità internazionale si opposero a tale status, e per i fatti di guerra in Croazia e in Bosnia, dal 1992, venne introdotto un piano di sanzioni economiche alla SRJ, che la isolò dal resto del mondo. La condizione di isolamento, l'influenza della propaganda statale e il progressivo impoverimento della popolazione contribuirono a diffondere tra i serbi l'idea di essere vittima di una grande cospirazione internazionale contro il proprio paese. Le sanzioni del 1992 prevedevano un embargo commerciale totale che coinvolgeva anche la comunicazione aerea, navale, gli scambi culturali e sportivi. Per aggirare le sanzioni nacquero numerose scappatoie, traffici di ogni genere soprattutto di benzina e armi per via fluviale o terrestre. L'embargo divenne più rigido nel 1993 e fu sospeso nel 1995, dopo il trattato di Dayton.

Questo dato dell'embargo ci aiuta a capire un aspetto messo in evidenza da Catherine Lutard¹⁷³, la sindrome del complotto internazionale. Il popolo era persuaso di doversi difendere da aggressioni esterne e che la storia avrebbe dimostrato la loro ragione. La classe politica inoltre alimentò la paura costante di bombardamenti su Belgrado e su altre città serbe, così furono rinnovati e riutilizzati i rifugi antiaerei costruiti dal governo titino nel dopoguerra. Milošević si presentò come il difensore di tutti i serbi, l'unico leader in grado di tenere testa alle nazioni che avevano isolato la Serbia. Le sanzioni internazionali stavano distruggendo l'economia dei paesi della SRJ, portando le popolazioni ad un livello di povertà mai visto nel ventesimo secolo: nel 1992 la produzione industriale diminuì del 20% e nel 1993 la disoccupazione aumentò del 50%. Se da un lato la profonda crisi economica, che cominciava soltanto in quegli anni, aveva ridotto la maggioranza dei serbi e montenegrini in povertà, dall'altro aveva formato una nuova élite di profittatori di guerra, mentre numerosi intellettuali lasciavano il paese per evitare la leva obbligatoria nell'esercito jugoslavo o per fuggire da uno stato repressivo.

Il regime costruito da Milošević negli anni aveva sostanzialmente tre punti di forza: la polizia, la chiesa e i media. Nelle manifestazioni di piazza, che scoppiarono a Belgrado nel 1997, varie unità dell'esercito si schierarono dalla parte dei manifestanti, mentre la vera forza del regime stava soprattutto nella polizia. Le forze di ordine pubblico avevano un trattamento economico favorevole: a differenza dell'esercito di leva, sostenuto con fondi federali, la polizia aveva un fondo indipendente per ogni repubblica, divenne così un elemento strategico per la costruzione dell'apparato repressivo del regime, con un corpo di 130 mila uomini addestrati ed equipaggiati. Per quanto riguarda la religione, i serbi sono in maggioranza cristiani ortodossi. La chiesa ortodossa, fin dall'800, aveva trasferito il patriarcato a Belgrado, facendosi così grande «custode di tutti i serbi»¹⁷⁴. Dopo la fine del comunismo la chiesa si presentò come forza in grado di ristabilire l'ordine sociale, intenzionata a riconquistare un ruolo pubblico; ciò la spinse a diventare sempre più attiva sulla scena politica, assumendo posizioni nazionaliste. Dal discorso del 1989, in cui Milošević prese le difese della chiesa ortodossa, essa lo appoggiò fino al 1997, sostenendo il forte progetto di riunire tutti i serbi in unico stato, senza aver mai condannato le atrocità commesse per realizzare questo progetto. La critica più dura della chiesa al regime, alla fine degli anni '90, fu quella di non aver rispettato i suoi impegni e di aver tradito i "fratelli ortodossi" nei "territori occidentali serbi" (cioè in Bosnia e in Croazia).

Più che il cinema, uno degli strumenti di potere prediletti da Milošević fu la televisione, che svolse un ruolo importantissimo nell'orientamento dell'opinione pubblica, nella diffusione dell'ideologia nazionalista e della psicosi di un complotto internazionale contro i serbi. Il regime durò così a lungo perché le sue strategie di auto-rappresentazione avevano permeato la dimensione della vita

¹⁷³ Catherine Lutard, *op. cit.*

¹⁷⁴ Ivi, p. 62

quotidiana, insieme a una distruzione delle alternative, così conclude Eric Gordy¹⁷⁵ nella sua interessante analisi sulla "cultura del potere" in Serbia. Milošević si servì della televisione soprattutto per la questione del Kosovo, diffondendo l'idea che i serbi nella provincia fossero vittime di un vero genocidio da parte degli albanesi. Negli anni '90 tutti i media ufficiali furono utilizzati per legittimare non tanto la decisione di entrare in guerra contro le ex-repubbliche, quanto un intervento necessario per "difendere" i serbi nei territori non più jugoslavi. Le informazioni sulla situazione dei serbi nelle zone di combattimento venivano deformate; per esempio, riporta Catherine Lutard, le immagini della Sarajevo assediata e bombardata dall'esercito serbo/jugoslavo furono trasmesse in patria solo dopo un anno.

Un caso particolare è quello dell'emittente B92, radio studentesca fondata nel 1989, che ebbe subito un grande successo per le scelte musicali alternative e il servizio di informazione indipendente. Dopo due anni le autorità attuarono i primi tentativi di farle chiudere i battenti, ma B92 riuscì a sopravvivere ed ebbe un ruolo cruciale, nel 1996, durante le manifestazioni che cominciarono a scuotere Belgrado, e poi ancora nel 1999, in vista delle nuove elezioni nel paese. Coloro che criticavano la politica del dittatore erano accusati di tradimento della patria, lo scrittore Filip David, licenziato dalla TV di Belgrado per la sua opposizione alla propaganda di guerra e per la costituzione del primo sindacato indipendente serbo, così scrive al regista Adam Michnik: «Subiamo tutto ciò che un tempo opprimeva voi come un incubo tremendo: la miseria economica, una società di affamati appiattita a livello dei bisogni primordiali, la repressione sui mezzi di informazione, un popolo e degli intellettuali dalla 'mente prigioniera', una società contraddistinta dalla xenofobia che si è messa a far guerra con tutto il mondo, bloccata e chiusa nell'ignoranza dalla menzognera illusione della propria grandezza. E quel che è più grave di tutto, abbiamo la guerra ai confini, una guerra che può durare per anni e persino per decenni»¹⁷⁶. In questa lettera del 1992 David delinea un quadro del paese assolutamente lucido e intuisce che la Serbia sarebbe rimasta in guerra ancora per molto tempo.

Nel 1994, pressato dalle difficili condizioni economiche, Milošević dovette accettare un piano di pace per la guerra in Bosnia proposto dal gruppo di contatto di alti rappresentanti internazionali, sperando così di mettere fine alle sanzioni. Durante le trattative per gli accordi di Dayton, il comportamento del dittatore apparve, agli occhi delle potenze occidentali, come l'atteggiamento più promettente per raggiungere la pace e la stabilità nella regione ex-jugoslava. In realtà Slobodan non abbandonò mai il suo progetto di una Grande Serbia, e lo dimostrò successivamente trascinando la nazione in un conflitto in Kosovo che durò fino all'inizio del nuovo secolo.

Nel 1996 comparve un nuovo attore nel teatro bellico kosovaro, l'esercito di liberazione Uçk, che agiva attraverso attentati e spedizioni militari contro la polizia serba in Kosovo e i collaborazionisti

¹⁷⁵ Eric D. Gordy, *The culture of power in Serbia. Nationalism and the destruction of alternatives*, University Park, the Pennsylvania State University press, 1999

¹⁷⁶ Filip David, *Frammenti di tempi tenebrosi. Diario, Belgrado 1990-1995*, Trieste, Edizioni e, 1996, p. 29

albanesi. L'escalation del conflitto provocò l'intervento della comunità internazionale, che chiese a Milošević il ritiro delle forze speciali serbe dal Kosovo e l'inizio dei negoziati tra i due popoli. Furono istituite nuove sanzioni nei confronti della SRJ, ma nell'estate del 1998 l'intervento dell'esercito serbo in una "pulizia" da possibili membri dell'Uçk causò un esodo di massa di albanesi e altre etnie dalla regione e una nuova crisi internazionale dei rifugiati: 831.000 persone furono costrette a lasciare le loro case e altre 400.000 nei primi giorni di bombardamenti NATO¹⁷⁷. Il rifiuto da parte di Milošević di qualsiasi mediazione internazionale costrinse la NATO ad intervenire con bombardamenti su tutta la SRJ nel marzo 1999. Stevan K. Pavlowitch¹⁷⁸ racconta come le bombe su Belgrado provocarono un vero e proprio shock psicologico tra la popolazione inconsapevole: l'attacco fu percepito come un'aggressione alla gente più che al regime. Per la prima volta dalla fine della Jugoslavia, la guerra era arrivata in Serbia e a Belgrado, ma la popolazione aveva sentito le notizie sul Kosovo filtrate attraverso la propaganda di stato, credendo che la crisi dei rifugiati fosse stata causata dall'Uçk e dall'intervento della NATO. Solo dopo settantatre giorni di bombardamenti il governo di Belgrado permise alle truppe NATO di entrare in Kosovo, dichiarato protettorato sotto il controllo internazionale.

La sconfitta in Kosovo segnò l'inizio della discesa politica di Slobodan Milošević. La popolazione era stanca delle pessime condizioni economiche e di un regime che non stava facendo gli interessi del popolo serbo. L'opposizione era ancora divisa alla fine degli anni '90, ma riuscì a darsi un'identità nel DOS, Opposizione Democratica Serba. Alle elezioni del 2000, un rappresentante del DOS denunciò ai microfoni di radio B92 le irregolarità compiute durante lo spoglio dei voti: la commissione elettorale aveva tolto dei voti a Kostunica, rivale di Milošević, e ne aveva aggiunti all'ex dittatore. La notizia provocò una grande insurrezione di piazza, uno sciopero generale e proteste in tutto il paese. Solo dopo essersi reso conto che tutta la Serbia era insorta, Milošević ammise ufficialmente la sconfitta elettorale. Fu arrestato nell'aprile 2001, con accuse di abuso d'ufficio, corruzione, omicidio, strage, concussione. Le autorità serbe lo consegnarono al tribunale dell'Aja, nonostante alcune proteste scoppiate a Belgrado. Nel 2006, a pochi mesi dalla fine del processo, Slobodan Milošević fu trovato morto nella cella al carcere dell'Aja, a causa di un infarto, ma subito si pensò a un suicidio provocato dall'assunzione di farmaci dannosi per la sua cardiopatia¹⁷⁹, fu un colpo per la giustizia internazionale e nei Balcani.

Riprendendo il ritratto fatto da Nicole Janigro¹⁸⁰, colpisce l'affermazione ripetuta dal leader di non aver mai dichiarato alcuna guerra, questo rappresenta un punto cruciale per comprendere la memoria che la Serbia ha oggi degli anni Novanta. Belgrado appare come la capitale di un paese non solo che non ha mai dichiarato guerra a nessuno, ma che sembra completamente estraneo

¹⁷⁷ Matjaz Klemenčič, Mitja Žagar, *op. cit.*, p. 342

¹⁷⁸ Stevan K. Pavlowitch, *Serbia. The history of an idea*, New York, New York University Press, 2002

¹⁷⁹ Liana Milella, *Una morte imprevista non esclude il suicidio*, in Repubblica.it, 12 marzo 2006 <http://www.repubblica.it/2006/c/sezioni/esteri/milosevic/carldelponete/carldelponete.html> (ultimo accesso: agosto 2017)

¹⁸⁰ Nicole Janigro, *op. cit.*

alle guerre "degli altri" degli anni '90. Belgrado è la capitale giovane, europea, internazionale, di un paese proteso verso l'ingresso nell'Unione Europea, in cui è difficile trovare le tracce anche del passato jugoslavo, relegato quasi esclusivamente sulla collina del bel quartiere di Dedinje, dove sono presenti il Museo di Storia Jugoslava e la vecchia residenza di Tito. In alcuni punti della città sorgono i palazzi che portano i segni dei bombardamenti del 1999, come quelli più famosi e visibili nella via centrale Nemanjina oppure la sede della Radio-Televisione Serba che presenta una targa e i nomi dei giornalisti deceduti, ma questi resti sembrano emergere dal tessuto cittadino senza una precisa contestualizzazione storica e memoriale.

La Serbia non sembra essere mai stata in guerra e non sembra essere stata parte di quel processo di disgregazione della Jugoslavia. Sintomo di tale processo di rimozione è anche il fatto che non ci siano musei o istituti dedicati allo studio o all'allestimento museale relativo agli anni '90. La memoria degli anni '90 vive solo nei racconti personali del trauma dei bombardamenti e degli arruolamenti forzati, ma, dal punto di vista sociologico, è difficile definire questi racconti contro-memorie o memorie dislocate, perché non sono contrarie o dislocate rispetto a una memoria ufficiale. Non c'è alcuna memoria ufficiale: gli anni '90 in Serbia sono un enorme buco nero di rimozione.

Lea David¹⁸¹ ha cercato di spiegare tale situazione nei suoi studi sui veterani in Serbia, che rappresenterebbero il 15% della popolazione maschile (700.000 persone di cui 10.000 hanno fatto parte di gruppi paramilitari)¹⁸² e sarebbero un importante gruppo memoriale per la formazione di una memoria collettiva del paese. Neppure dopo la caduta di Milošević, nel 2000, si è formato un dibattito pubblico sugli anni '90, sulla partecipazione della Serbia alle guerre e sulle responsabilità riscontrate. Anche nei governi successivi al regime si è sempre scelta la linea della rimozione dallo spazio pubblico di questo argomento, adottando delle politiche mirate a silenziare e marginalizzare i gruppi che avevano sperimentato la guerra in prima persona: veterani, rifugiati e testimoni. Fin dall'inizio del percorso di disgregazione della Jugoslavia fu adottata una politica formale che negava la partecipazione ufficiale della Serbia alle guerre, supportata da una terminologia che parlava sempre di "manovre", "esercitazioni", "conflitti armati". Tale posizione è stata assunta anche dai partiti successivi alla caduta del regime che così hanno preferito sedare qualsiasi dibattito pubblico piuttosto di un riconoscimento delle responsabilità del paese. Per impedire un reale accesso allo spazio pubblico dei testimoni e dei veterani, negli anni sono state utilizzate politiche di filtraggio e de-contestualizzazione dei contenuti memoriali di questi gruppi, riducendo la loro testimonianza diretta sul campo alla narrazione stigmatizzata "delle vittime". Il punto centrale di tale meccanismo consiste nel rendere veterani e disabili "ostaggio" dei favori dello stato a causa

¹⁸¹ Si vedano di Lea David: *Fragmentation as a Silencing Strategy: Serbian War Veterans against the State of Serbia*, in *Contemporary Southeastern Europe*, n.2 (1), 2015; *Mediating international and domestic demands: mnemonic battles surrounding the monument to the fallen of the wars of the 1990s in Belgrade*, in *Nationalities Papers: The Journal of Nationalism and Ethnicity*, vol. 42, n. 4, 2014

¹⁸² Lea David, *Dealing with the contested past in Serbia: decontextualisation of the war veterans memories*, in *Nations and Nationalism*, n.21 (1), 2015, p.106

del sistema di allocazione di diritti e benefici economici, distribuiti in modo diverso alle differenti associazioni di veterani e invalidi presenti sul territorio. Per esempio le risorse sono assegnate diversamente a seconda del luogo e del periodo delle operazioni militari a cui presero parte gli ex-soldati, oppure non esiste una chiara distinzione tra veterani di guerra con una diagnosi medica di invalidità, che quindi ricevono aiuti statali, e veterani che invece non hanno alcuna disabilità certificata e che quindi rimangono esclusi da qualsiasi supporto finanziario. Lea David riporta inoltre che l'assegnazione dei benefici statali è dipesa anche dalla scelta di rimanere pubblicamente in silenzio, evitando di parlare del passato con la stampa. Questa politica ha ottenuto una frammentazione dei veterani in numerose piccole associazioni, riducendo così il loro impatto pubblico e mediatico: non c'è un'organizzazione forte che li rappresenti politicamente, molti sono tornati dal campo di battaglia con seri danni fisici e mentali e la maggioranza vive in una condizione di povertà, scarsa istruzione e disoccupazione; numerosi inoltre sono i rifugiati serbi di altri paesi che mancano dei diritti sociali. Questa situazione ha facilmente reso invisibili quei gruppi che potevano diventare portatori di una contro-memoria collettiva e avere un impatto sulla scena nazionale, è anche difficile per loro trovare una collocazione di fronte a una memoria ufficiale assente, che propone soltanto una narrazione memoriale di vittimizzazione della popolazione serba. In questo senso se le politiche di rimozione e oblio continueranno a non trovare dei punti di rottura nel dibattito politico, le future generazioni potranno trovarsi di fronte al pericolo di un'amnesia culturale sugli anni '90.

6.2 Lepa Sela, Lepo Gore di Srđan Dragojević: l'immagine alternativa della guerra

Alcuni registi serbi hanno reagito con lucida prontezza alla situazione politica e sociale che si era stabilita in Serbia con l'ascesa di Milošević e non hanno accettato la narrazione ufficiale dello stato che negava qualsiasi coinvolgimento della Serbia nelle guerre jugoslave. Srđan Dragojević era un giovane regista che all'inizio del decennio aveva riscosso un importante successo con *Mi nismo anđeli* (*We are not angels*, 1992), una commedia urbana ambientata a Belgrado che guardava ancora agli anni '80, alla spensieratezza della cultura giovanile e musicale pre-bellica. Qualche anno più tardi Dragojević abbandona i toni della commedia e si addentra nel cupo clima degli anni '90, realizzando uno dei rari film sulla guerra balcanica raccontata dal punto di vista serbo. A partire da *Lepa Sela, Lepo Gore* (*Pretty Village, Pretty Flame*, 1996) Dragojević si afferma come uno dei talenti del cinema serbo contemporaneo e uno dei registi più contestati nel panorama ex-jugoslavo.

Il film è tratto da una storia vera¹⁸³, apparsa per la prima volta nel 1992 in Duga, giornale vicino alle posizioni di Slobodan Milošević: nell'autunno di quell'anno un gruppo di soldati serbi rimase

¹⁸³ Dina Iordanova, *Cinema of flames. Balkan film, culture and the media*, London, British Film Institute, 2001

intrappolato in un tunnel nella zona di Višegrad¹⁸⁴, circondati dalle truppe musulmane. La storia fu riutilizzata dalla propaganda del regime di Milošević come risposta alle accuse internazionali nei confronti della Serbia di aver scatenato la guerra in Bosnia. Il film recupera la notizia, ma, attraverso la rappresentazione reale e metaforica del tunnel, cerca di far emergere la complessità di quel conflitto e le ambiguità del combattimento in una guerra civile.

All'uscita nel 1996, riporta Iordanova, l'opera di Dragojević fu ben accolta soprattutto a Višegrad e in altre zone del paese a maggioranza serbo-bosniaca, mentre a Sarajevo, cuore della produzione cinematografica nazionale, fu molto criticato il messaggio del film di una colpa distribuita da entrambe le parti in guerra. In Europa l'accoglienza fu controversa: pur restando uno dei maggiori successi della produzione jugoslava, il film vinse pochissimi premi e in festival minori, alcuni lo boicottarono completamente come la Viennale che si rifiutò di proiettarlo. Riscosse invece grande successo negli USA anche da parte della critica, per fare solo due esempi The Washington Post scrisse: «no depiction of the Serbo-Croatian-Muslim conflict -- surely one of mankind's most politically convoluted and ironic wars -- could be otherwise»¹⁸⁵, mentre il Chicago Tribune parlò di «a truly audacious spirit»¹⁸⁶ che emerge dal film. Nella positiva accoglienza americana Iordanova vede due motivi principali: primo, negli USA molti critici apprezzarono il fatto che il film si concentrasse sui responsabili della guerra e sulla loro esperienza, come in diverse pellicole sulla guerra in Vietnam; il secondo motivo riguarda la promozione del film in America che, rispetto alla campagna nazionale, vide una moderazione nelle dichiarazioni fatte dai membri della troupe, a cominciare dal regista che prese le distanze da posizioni più radicali a favore di una parte o dell'altra del conflitto.

Durante il mio periodo di ricerca a Belgrado ho intervistato Srđan Dragojević, che così mi ha spiegato le sue fonti di ispirazione stilistica:

«I was always admirer of the genre cinema. Most of my films take from genre. I adapt my style, also, according to genre. Genre is the key. I'm pretty much admirer of the American cinema of the 1970s, but also British cinema of the 1950s»¹⁸⁷

Il regista utilizza il genere bellico per dare al suo film una struttura riconoscibile nei riferimenti alla storia del cinema, declinandola poi con elementi rappresentativi della follia schizofrenica dell'epoca, che vedeva la Serbia divisa tra una politica ufficiale di fedeltà jugoslava e il rinnegamento di quel passato per un presente autoritario. In *Lepa Sela*, *Lepo Gore* lo schema del

¹⁸⁴ Cittadina bosniaca nella Republika Srpska vicino al confine con la Serbia, è stata teatro di massacri e violente azioni di pulizia etnica durante la guerra in Bosnia.

¹⁸⁵ Desson Howe, *Pretty village, pretty flame: ugly truth*, in Washington Post, novembre 1997, https://www.washingtonpost.com/archive/lifestyle/1997/11/21/pretty-village-pretty-flame-ugly-truth/1d485964-7bb6-4585-b3e1-851895fbd495/?utm_term=.40db0d45357d (ultimo accesso: agosto 2017)

¹⁸⁶ Michael Wilmington, *'Pretty village' a shocking contemporary war film*, in Chicago Tribune, dicembre 1997, http://articles.chicagotribune.com/1997-12-05/entertainment/9712050359_1_serbian-war-movie-tunnel (ultimo accesso: agosto 2017)

¹⁸⁷ L'intervista è stata realizzata a marzo 2017 a Belgrado; la stesura completa è in Appendice.

film di guerra serve al regista per rappresentare un profondo atto di rabbia contro il vecchio establishment jugoslavo e un'acuta denuncia del nazionalismo presente, attraverso due elementi cinematografici: la costruzione del paesaggio sonoro e l'intreccio di flashback.

Il film presenta una struttura narrativa complessa, determinata dalla sovrapposizione di piani cronologici diversi, in cui il paesaggio sonoro funge da collegamento temporale e spaziale. Il film inizia con una sequenza di filmato d'epoca in bianco e nero: siamo nella Jugoslavia di Tito del 1971 e il notiziario annuncia l'inaugurazione del "Tunnel della fratellanza e dell'unità" in Bosnia Erzegovina. Una giovane pioniera porta al funzionario pubblico le forbici per il taglio del nastro mentre, sulle note della banda che intona canti jugoslavi, senza stacco, l'immagine diventa a colori e si entra nel film di Dragojević. Un primo piano mostra che, invece del nastro, l'ufficiale comunista taglia il proprio dito con un ampio schizzo di sangue sulla ragazzina, la musica aumenta il ritmo trasformandosi in un delirio di balli che richiamano al finale di *Underground* di Emir Kusturica (già citato nella scritta di apertura). Fin dalla prima sequenza Dragojević mette in campo tutti gli elementi chiave del film: il sangue della guerra civile, il tunnel e il delirio che ha caratterizzato la fine della Jugoslavia.

Milan, un soldato dell'esercito serbo-bosniaco, è gravemente ferito e ricoverato in ospedale insieme ad alcuni compagni della sua squadra. Attraverso numerosi flashback lo spettatore entra nel passato del protagonista e comprende cosa è accaduto ai soldati. In pochi sono sopravvissuti a un agguato da parte dell'esercito bosniaco musulmano che ha costretto la truppa a rifugiarsi in un vecchio tunnel abbandonato. Non possono uscire dal nascondiglio a causa del continuo fuoco nemico e non possono rimanere bloccati a lungo in quel luogo senza acqua né cibo. In una condizione di semioscurità e immobilità. L'unico contatto con l'esterno avviene attraverso una radio militare che emette la voce di un nemico senza volto. Nelle vicissitudini all'interno del tunnel i soldati ricordano: i numerosi flashback mostrano i personaggi prima dell'imboscata, le loro folli spedizioni di distruzione dei villaggi della zona e come vivevano prima dello scoppio della guerra, nella Jugoslavia di Tito, cosa li ha condotti a prendere parte al conflitto; in particolare Milan richiama alla memoria numerosi episodi della sua infanzia insieme all'amico Halil, ora capo delle truppe musulmane che li tengono imprigionati. A determinare il lungo flashback del tunnel è la presenza in ospedale di un paziente musulmano che Milan vede attraverso i vetri della sua stanza e che cercherà di uccidere. La storia è quindi costruita attraverso i seguenti piani temporali: i soldati sopravvissuti in ospedale, la vicenda del tunnel, le operazioni militari di pulizia etnica, la giovinezza trascorsa nella Jugoslavia pacifica.

Il tunnel del film, nato all'insegna dello slogan titino "Fratellanza e Unità", rappresenta un paese che si è trasformato in una trappola per i popoli che ne facevano parte. Scrive Igor Krstić¹⁸⁸ che il tema ricorrente nel film è quello della trasformazione da *blood brother* a *bloody friendship*, e in

¹⁸⁸ Igor Krstić, *Re-thinking Serbia: A Psychoanalytic Reading of Modern Serbian History and Identity through Popular Culture*, in *Other Voices*, vol. 2 n. 2, 2002, <http://www.othervoices.org/2.2/krstic/> (ultimo accesso: settembre 2017)

questa relazione tra passato e presente l'immagine del tunnel e tutto lo svolgimento della vicenda al suo interno mette in evidenza come si sia creato un problema di identità, a livello sia individuale sia collettivo: il riconoscimento di un sé separato da un Altro (da *brother* a *other*), a cui ha condotto il conflitto, e allo stesso tempo l'appartenenza a una comunità immaginaria in cui l'ideologia della fratellanza era il vincolo sociale ufficiale.

Presto i soldati si rendono conto che non riusciranno a uscire in breve tempo dal tunnel, dove, dall'unica via di fuga, il nemico spara tenendoli in ostaggio. Il solo collegamento con l'esterno è rappresentato da una radio militare con cui il capitano tenta subito di collegarsi alla base e chiedere rinforzi, dall'altro capo non risponde l'incaricato, ma la voce minacciosa di un nemico senza volto. La lunga sequenza all'interno del tunnel diventa la struttura narrativa portante e perno centrale dei diversi piani temporali del film. Il regista sceglie di non mostrare mai due eserciti contrapposti, ma un nemico invisibile di cui si percepiscono solo alcune ombre all'uscita del tunnel e che impone la propria presenza attraverso gli attacchi armati e le minacce verbali dal walkie talkie. La percezione che i soldati hanno del nemico è interamente costruita attraverso la voce, e così la loro convinzione che si tratti dell'esercito musulmano. Qualcuno spara e parla dall'altro capo del tunnel, ma s'intravedono solo delle ombre confuse con cui Dragojević confonde anche lo spettatore, mostrando delle figure in campo che poi scompaiono nel controcampo della sparatoria.

A determinare l'azione dei personaggi e la costruzione dell'immagine del nemico sono delle voci *acusmatiche* che, secondo la definizione di Chion¹⁸⁹, si sentono, infatti riecheggiano dalla radio militare e dal fondo del tunnel, senza che si veda la fonte da cui provengono. Presumibilmente quelle voci appartengono al nemico rappresentato dall'esercito bosniaco musulmano, ma queste voci nel film rimangono disincarnate; anche nei momenti in cui sembrerebbero essere finalmente rivelate, allo spettatore sono offerte solo apparizioni veloci come dei fantasmi¹⁹⁰. La voce "vaga" nel tunnel del film creando una presenza "altra" e ponendo lo spettatore nella condizione di attesa che questa voce si incarni in una fonte visibile. In tale posizione a metà tra dentro e fuori, l'immagine conferisce alla voce dei poteri che influenzano l'azione diegetica. Nel tunnel la voce del nemico è ovunque proprio perché non viene da alcuna fonte precisa; Milan e i suoi compagni sono tenuti in ostaggio da una presenza panottica che, proprio per la loro condizione di immobilità, ha una visione totale sui loro movimenti. Dal panottismo derivano anche le sue proprietà di onnipotenza e onniscienza: a ogni movimento dei soldati infatti le voci senza corpo rispondono con un'azione violenta. Il tunnel si trasforma in un universo limitato da controllare e, non sapendo che cosa realmente vedano, Milan e i suoi compagni immaginano una visione totale su di loro e i loro movimenti a cui corrisponde il lancio di bombe e spari. Come può l'acusma perdere i propri poteri? Deacusmatizzandosi, cioè trovando finalmente un corpo. Nel film di Dragojević questo non avviene mai, solo in due sopravvivranno al tunnel riuscendo a uscire. All'uscita Milan incontra il suo amico

¹⁸⁹ M. Chion, *La voce nel cinema*, Parma, Pratiche Editrice, 1991, p. 33

¹⁹⁰ Pavle Levi, *op. cit.*,

Halil a cui però non corrisponde tutta la varietà di voci inquietanti che si sono sentite nel tunnel e attraverso la radio. Non solo non avviene alcun riconoscimento allo strappo del sipario, come in *Das Testament des Dr. Mabuse (Il testamento del dottor Mabuse, 1933)* di Fritz Lang, ma dietro al sipario non c'è nulla, neppure un nastro registrato. All'uscita del tunnel Milan non trova alcun esercito. Cosa sono allora le voci sentite per tutta la durata del film? Sono voci che vedono, a cui manca solo l'occhio della macchina da presa, come spiega Chion; le voci del nemico, e lo spettatore attraverso di loro, "vedono" i movimenti dei soldati e le loro reazioni alle minacce. Le voci attraverso l'apparecchio di riproduzione della trasmittente proiettano i personaggi e lo spettatore fuori dal tunnel, al momento della loro scoperta, si tratta di un altrove e di un tempo (di svelamento dell'acusma) che in realtà non esistono, come emerge alla fine della lunga sequenza nel film di Dragojević. L'unica sicurezza nell'identificazione dell'acusmetro deriva dalla volontà di credere che quella sia la fonte delle voci, ponendosi in una condizione di cecità volontaria a cui corrisponde un'aspettativa auto-imposta e auto-soddisfatta, sia per lo spettatore che per i personaggi. Il film rappresenta molto bene una situazione che ha caratterizzato la guerra in Bosnia: «materialization-through-enactment of its own underlying fundamental fantasy about the threatening ethnic otherness»¹⁹¹.

Il film di Dragojević è basato sulla continua rincorsa tra voce e sguardo: dove le voci tracciano un percorso, lo sguardo le insegue alla ricerca di una fonte che non esiste, ma che è costruita da quello stesso sguardo. Žižek¹⁹² scrive che entrambi questi elementi sono, secondo Lacan, *oggetti parziali* che non stanno dalla parte del soggetto che guarda o ascolta, ma dalla parte di ciò o chi è ascoltato e visto: lo sguardo si rivolge verso il grande buio vuoto del tunnel da cui proviene la voce, ma nella psicosi della guerra civile, quel punto cieco può diventare parte della realtà in cui sono immersi i personaggi, costruendovi l'immagine del nemico e riconoscendone l'alterità. Quell'alterità non è altro che il riflesso o l'eco della propria immagine/voce. Tra la voce e il suo ipotetico corpo si crea uno spazio che non appartiene al reale e che si popola di immagini spettrali costruite dall'immaginario di chi guarda e ascolta. Le porzioni di realtà che non sono sottoposte ai meccanismi di simbolizzazione attraverso cui la realtà è conosciuta, ritornano sotto forma di apparizioni spettrali. Gli spettri della fantasia, scrive Žižek, nascono dallo scarto tra la realtà e il reale, danno corpo a ciò che sfugge dalla realtà simbolicamente strutturata. Dove lo sguardo è escluso, la voce funziona come un "oggetto" della realtà diegetica, ed è in quello spazio visibilmente vuoto che la voce costruisce l'Altro. Per i personaggi del film di Dragojević l'Altro, il nemico, è lo spettro del reale che ritorna come risultato di un'incompleta simbolizzazione, di ciò che non è accessibile della realtà. In *Tarrying the Negative* Žižek associa per contrasto questo Altro all'identificazione nazionale, Nation-Thing, l'appartenenza a una comunità che condivide tra i suoi membri riti, cerimonie, festività, che costituisce la simbolizzazione della loro realtà e attraverso

¹⁹¹ Ivi, p. 145

¹⁹² Slavoj Žižek, *"I Hear You with My Eyes"; or, The Invisible Master*, in Renata Salecl, Slavoj Žižek (a cura di), *Gaze and voice as love objects*, Durham-Londra, Duke University Press, 1996, pp. 90-126

questi si rende visibile. Una nazione esiste fino a quando riesce a materializzare una forma di piacere (*enjoyment*) nelle pratiche sociali che la caratterizzano e riesce a trasmetterle attraverso i miti nazionali alla base di tali pratiche. Lo scontro tra gruppi etnici nell'ex-Jugoslavia, e in parte messo in scena da Dragojević, mostra come l'Altro interiorizzato non sia solo chi non appartiene alla comunità nazionale, ma chi si pensa possa privarla di questa forma di piacere: «Every nationality has built its own mythology narrating how other nations deprive it of the vital part of enjoyment the possession of which would allow it to live fully»¹⁹³. Nel film il nemico, o l'Altro, non si vede, è una proiezione dei fantasmi propri dei personaggi che rappresentano i fantasmi di un intero popolo, in questo senso, sottolinea Milja Radović¹⁹⁴, Dragojević ne crea un'immagine grottesca, dove la percezione dell'Altro come entità nemica mitica è legata a un'auto-costruzione ideologica nazionalistica. Se l'Altro è stigmatizzato, mistificato e ontologicamente assente, allora può esistere solo negli occhi, e nelle orecchie, di chi lo cerca, e diventa necessario, quanto odiato, per un'auto-definizione e un'identificazione in una precisa nazione, riconoscibile solo se minacciata.

Nel paesaggio sonoro che compone il film c'è un altro elemento che consente ai personaggi intrappolati nel tunnel un collegamento con l'esterno. La musica diegetica apre dei ponti temporali che collegano il presente dei protagonisti, nella loro condizione di immobilità fisica e impossibilità visiva, con il passato jugoslavo. Le canzoni agiscono come un linguaggio comune con il nemico, che fino a poco tempo prima era il vicino di casa o il compagno di scuola. Mai con atteggiamento nostalgico, piuttosto con uno sguardo critico, Dragojević usa le canzoni per parlare di un tempo e di un paese che si è poi trasformato nella grande metafora del tunnel-trappola mortale per i popoli che lo dividevano. L'uso della musica pop nel film di Dragojević contribuisce a costruire un *bricolage* di temporalità e diverse interpretazioni su quello che è stata la cultura jugoslava condivisa¹⁹⁵. Un esempio è la canzone del gruppo rock Indeks, *Bacila je sve niz rijeku* (Lei ha gettato tutto nel fiume) del 1972. Le voci scherniscono il drappello serbo intrappolato facendo rimbombare la musica nel tunnel e annunciando «una canzone della vostra e nostra giovinezza»: il raccordo sonoro apre un flashback di Milan sulla sua infanzia con Halil, quando da bambini andavano a spiare gli incontri amorosi della loro maestra con il postino e la radio trasmetteva quella canzone prima di interrompere la programmazione e annunciare la morte di Tito. Dalla radio jugoslava la canzone riporta nuovamente al presente della guerra, e sulle note degli Indeks, uno dei compagni di Milan inizia a ballare e cantare nel tunnel, prendendosi gioco degli assediati e difendendo i propri ricordi legati a quel brano. Il regista fa un sapiente lavoro di riuso e ri-semantizzazione del materiale sonoro del periodo jugoslavo: nello scarto tra "nostro" e "vostro", un

¹⁹³ Slavoj Žižek, *Tarrying with the negative. Kant, Hegel, and the critique of ideology*, Durham, Duke University press, 1993, p. 203

¹⁹⁴ Milja Radović, *Transnational cinema and ideology. Representing religion, identity and cultural myths*, New York-Londra, Routledge, 2014

¹⁹⁵ Uroš Čvoro, *Turbo-folk music and cultural representations of national identity in former Yugoslavia*, Londra, Routledge, 2014

semplice brano pop amoroso acquista un significato politico. La donna nella canzone ha gettato via il tempo felice e l'amore diventa il simulacro di una nazione che, disintegrandosi, cancella il ricordo di una giovinezza comune. Nel contesto del film la canzone, sottolinea Uroš Čvoro, si riferisce da un lato alla perdita dell'eredità jugoslava, dove la sofferenza per l'amore rifiutato diventa il sintomo di un trauma sociale diffuso, da entrambe le parti in conflitto, per essere "gettati nel fiume" dalla comune patria d'origine; dall'altro la canzone funziona da significante di una cultura e un'identità condivise, da cui i soldati ora divisi per gruppi etnici cercano di staccarsi.

Un altro esempio significativo è nella sequenza dedicata al veterano comunista Govzden, interpretato dall'attore più popolare del cinema jugoslavo Velimir 'Bata' Živojinović. In un monologo di fronte ai soldati più giovani Govzden racconta di aver marciato per 350 chilometri al funerale del compagno Tito, e che l'evento era su tutti i notiziari. I soldati più giovani ridono di lui, il generale risponde con l'amarezza del presente: ora può sembrare ridicolo, Tito era un astuto bastardo, mentiva molto, ma tutti lo amavano. Nella battaglia finale il vecchio comandante partigiano si mette alla guida del camion dell'esercito serbo rimasto nel tunnel e, in un eroico disperato ultimo atto, si lancia verso l'uscita e il fuoco nemico, verso una morte certa che può aprire un varco agli ultimi soldati sopravvissuti. Dragojević costruisce l'azione mettendo in sottofondo l'inno partigiano *Uz Maršala Tita* (Accanto al Maresciallo Tito) che il comandante canta a squarciagola nell'azione, sempre sul raccordo sonoro apre un altro flashback che mostra Govzden marciare con la foto di Tito durante i funerali del Maresciallo. Non è un caso che questo personaggio sia interpretato da uno degli attori più celebri non solo del cinema jugoslavo, ma soprattutto dei film partigiani che raccontavano le eroiche gesta della Resistenza, guidata da Tito, durante la seconda guerra mondiale. Con amara ironia distruttiva, il regista sembra prendersi gioco di questo personaggio legato a un tempo ormai finito: egli rappresenta il vecchio establishment comunista che ha tenuto i suoi cittadini in uno stato di cecità, simile alla condizione del tunnel. Di nuovo la canzone, e qui anche l'attore, fungono da significanti di una storia comune rifiutata e ridicolizzata nel presente della guerra, punto di partenza che ha condotto al conflitto civile. In *Pretty Village, Pretty Flame* le canzoni agiscono sempre come riferimenti a un passato comune, ma, nel nuovo contesto bellico, sono il risultato di numerose "appropriazioni indebite" da parte dei diversi gruppi. Dragojević le riutilizza in modo ironico e spesso con un senso cinematografico diverso dal loro significato originale. Attraverso la composizione del paesaggio sonoro e la struttura temporale del film, il regista mantiene uno sguardo di denuncia sulla follia del nazionalismo, che si alimenta dei suoi stessi fantasmi (come voci nemiche), e sull'ambiguità del passato jugoslavo che, inevitabilmente, ha generato una cultura comune, ma che ha tenuto un popolo in una bolla di sapone autoritaria. Nel pieno di una guerra civile le componenti e le figure appartenenti a quella cultura non riescono più a dare gli strumenti per interpretare il presente.

6.3 Belgrado come stato mentale nel cinema di opposizione

La follia nazionalista che Dragojević ha voluto rappresentare sul fronte bellico nel suo film si inserisce in un fil rouge che ha caratterizzato la produzione cinematografica di un gruppo di registi in opposizione al regime. Nelle loro opere Belgrado diventa la grande metafora della condizione della popolazione serba negli anni '90, che lo scrittore Dušan Veličković¹⁹⁶ racconta nel suo libro *Serbia hardcore*, scritto come testimonianza personale di quegli anni. I suoi racconti sono molto utili a comprendere il clima che poi il cinema ha reinterpretato in alcuni film di denuncia e critica al regime. L'inflazione galoppante, il crollo dell'economia a causa delle sanzioni, l'isolamento del paese e il potere martellante della propaganda; la legge marziale, la caccia a riservisti e coscritti che dovevano vivere nascosti, cambiando spesso indirizzo, per evitare la chiamata alle armi in un paese che «non era ufficialmente in guerra». Chi si esprimeva contro il regime era pubblicamente etichettato "traditore della patria", era spiato e schedato, perdeva il lavoro, subiva minacce e intimidazioni. Veličković all'epoca era il direttore di uno dei settimanali più importanti in Serbia e fu rimosso dal suo incarico; tra i registi Goran Paškaljević fu costretto all'esilio in Francia, mentre Goran Marković visse nascosto per anni. A questo si unì il trauma collettivo dei bombardamenti del 1999, che offrirono al regime occasione concreta per rinforzare la narrazione ufficiale della vittimizzazione della Serbia nel complotto internazionale.

Il cinema è stato uno dei settori che ha contribuito allo sviluppo di una memoria alternativa degli anni '90, rispetto all'immagine del paese-vittima costruita dal governo di Milošević. Pur in una condizione politica chiusa e controllata, la presenza di pellicole indipendenti e di denuncia è stata resa possibile grazie alla situazione economica del paese dall'inizio degli anni '90; può apparire un paradosso, ma le sanzioni economiche indirettamente hanno favorito il cinema serbo. A differenza di Slovenia e Croazia, dove la produzione era ancora molto legata agli aiuti statali, in Serbia e Montenegro la maggior parte dei finanziamenti pubblici serviva a sostenere i numerosi fronti di guerra, poi, dal 1992, con l'inizio delle sanzioni internazionali, il sostegno statale al cinema fu quasi nullo. L'unica istituzione impegnata nella produzione di film era RTS, la radio televisione serba, che però rimaneva sotto attento controllo politico. L'applicazione delle sanzioni ha ostacolato molto l'accesso dei film serbi ai festival internazionali, dove spesso incontravano proteste e critiche da parte di croati e bosniaci, allo stesso modo, però questa situazione ha spinto i registi non allineati a trovare delle fonti di finanziamento alternative per aggirare le restrizioni delle sanzioni, ad esempio attraverso le coproduzioni con altri paesi europei. In questo modo i film serbi potevano raggiungere una visibilità internazionale e si è favorita la nascita di un settore indipendente dal controllo statale.

Nell'intervista raccolta a Belgrado, Srđan Dragojević ha sottolineato come durante la guerra il regime non avesse il tempo e le energie per esercitare un controllo totale sugli artisti, secondo la

¹⁹⁶ Dušan Veličković, *Serbia hardcore*, Rovereto, Zandonai, 2008, Kindle e-book

sua opinione inoltre le persone che lavoravano al Ministero della Cultura negli anni '90 erano molto più competenti perché si erano formate nel periodo socialista:

«It was a time of the war, and they didn't have time and energy to maintain real control over the artists. And the second answer is that all these people from... On positions at that time, the Ministry of Culture and some medias ... were people from socialist period, much better educated and thoughtful than contemporary party people that are selected for these positions. They are smarter and braver, because Communist party in Yugoslavia mostly selected better people, more quality people, for that kind of positions. Today, in our version of capitalism, it's a party member who buys university diploma to private university, buys Master, buys Doctor diplomas, so it's kind of... These people were much braver and smarter, from the standpoint of ethics and morality, they've been on some high ground, comparing to present ministries, present editors and television staff.»¹⁹⁷

Le sanzioni impedirono la distribuzione massiva di film di altri paesi, americani soprattutto, e così aprirono una nicchia di mercato per i film serbi, alcuni dei quali si rivelarono dei successi al botteghino, come *Lepa Sela*, *Lepo Gore* e *Crna mačka, beli mačor* (*Gatto nero, gatto bianco*, 1998) di Emir Kusturica. Con i bombardamenti del 1999 anche tra il pubblico si sviluppò una certa ostilità verso i film americani, con il risultato che Serbia e Montenegro erano una delle rare aree geografiche al mondo in cui i film di Hollywood non dominassero il mercato, lasciando così spazio alla diffusione delle opere di registi locali. La combinazione tra la mancanza di finanziamenti pubblici e l'avvento del capitalismo ha avuto anche dei risvolti negativi in un sistema che comunque faticava a tenersi in bilico tra il controllo statale e una produzione mainstream. I soldi arrivavano soprattutto da finanziatori e imprese private, in una logica puramente commerciale erano finanziati i progetti che potevano contare su un pubblico più che le opere di sola qualità artistica e intellettuale, così alcuni generi non dominanti scomparvero come i film sperimentali e di animazione.

Uno dei motivi del successo in patria del cinema serbo, e ciò che lo rende particolarmente interessante per un discorso sulla memoria degli anni '90, è stata la capacità di alcuni registi di reagire artisticamente ai cambiamenti sociali e politici in corso e di fare film che raccontassero tali cambiamenti e le loro conseguenze nel momento stesso in cui si stavano verificando. Uno degli esempi più interessanti è *Zemlja istine, ljubavi i slobode* (*The land of love, truth and freedom*, 2000) di Milutin Petrović, girato durante i bombardamenti su Belgrado, così come *Nebeska udica* (*Sky hook*, 2000) di Ljubiša Samardžić, che poi in *Nataša* (2001) ricostruì in modo molto efficace il clima a Belgrado durante le elezioni politiche del 2000.

Il critico Jurica Pavičić¹⁹⁸ ha analizzato i cambiamenti tra i gusti del pubblico attraverso l'evoluzione dei generi che sono stati popolari in quel decennio: nella prima metà degli anni '90 i film di successo furono soprattutto commedie pop, urbane, giovanili con forti elementi d'evasione nella rappresentazione dei personaggi e degli ambienti, in cui c'erano solo lontani riferimenti alla

¹⁹⁷ Vedi intervista in Appendice.

¹⁹⁸ Jurica Pavičić, *Post-Yugoslav Film: Style and Ideology*, in Moveast, 2012, <http://www.moveast.eu/85/post-yugoslav-film-style-and-ideology> (ultimo accesso: agosto 2017)

situazione politica e nessun cenno alla guerra. Il cinema rimaneva ancora una via di fuga dalla pesante situazione storica che il paese stava cominciando a comprendere, ne sono un esempio due film del 1992, il già citato *We are not angels* di Srđan Dragojević, commedia amorosa erede del clima spensierato musicale degli anni '80, e *Crni bombardier* (*The black bomber*) di Darko Bajić, commedia ambientata nel mondo radiofonico underground, in cui sono presenti alcuni riferimenti alla situazione politica soprattutto nella rappresentazione, ancora in toni soft, pop e romantici, di un'emittente radiofonica indipendente simile a B92.

In tutte queste opere grande protagonista è sempre la città di Belgrado che per tutto il decennio rimase lo specchio dell'anima serba, la cartina tornasole dei cambiamenti sociali e politici del paese. Niente sembra accadere al di fuori di Belgrado, che offre sempre un proprio volto a tutte le storie dei suoi cittadini, e all'inizio degli anni '90 è un'immagine iperstilizzata, colorata, pop e influenzata dalle commedie hollywoodiane che caratterizza soprattutto la rappresentazione della vita giovanile.

Dalla metà degli anni '90, in particolare dall'uscita del film *Lepa Sela, Lepo Gore* nel 1996, il cinema serbo cambia radicalmente volto e perde quello sguardo naif sulla realtà che si portava dietro ancora dalla bolla dorata jugoslava. *Podzemlje* (*Underground*, 1995) di Emir Kusturica, *Urnebesna tragedija* (*The tragic burlesque*, 1995) di Goran Marković, *Pretty Village, Pretty Flame* (1996) e *Rane* (*Wounds*, 1998) di Srđan Dragojević e *Bure baruta* (*La polveriera*, 1998) di Goran Paskaljević hanno segnato il cinema serbo anche negli sviluppi del decennio successivo. Per queste opere Dina Iordanova ha coniato l'espressione «Belgrade as a state of mind», che nei film elencati indica: «the bitterness and the vindictiveness, the madness and the frenzy are intense and meaningless. 'Belgrade as a state of mind' translates into images that speak of a tragic and destabilising loss of substance, a loss enhanced by the rejection of emigration.»¹⁹⁹ Nei film la città di Belgrado rimane il centro catalizzatore di uno stato di follia pessimista, fatalismo e violenza che gli autori locali denunciano all'interno della società serba, tenuta isolata nelle proprie paure, annebbiata dai fantasmi di una propaganda nazionalista e impoverita dalle numerose guerre in corso. Nonostante le polemiche nazionali e internazionali sul messaggio politico dei loro film, questi registi ebbero un buon successo anche all'estero, soprattutto Kusturica che ottenne la palma d'oro a Cannes con *Underground* e Paskaljević che con *La polveriera* fu premiato a Venezia e con il premio FIPRESCI agli European Film Awards.

Il condizionamento del mercato più che dello stato, secondo Pavičić, ha avuto due importanti conseguenze stilistiche nella produzione cinematografica serba fino ai primi anni del 2000: non si sviluppò mai una corrente di propaganda del regime (come ad esempio nel cinema croato), neppure di propaganda bellica, a partire dal fatto che la guerra stessa non era molto presente nei media serbi, era minimizzata e marginalizzata nei servizi televisivi e nelle colonne degli affari internazionali, quindi una politica che continuava a negare il proprio coinvolgimento in guerre

¹⁹⁹ Dina Iordanova, *op. cit.*, p. 269

"altrui" non aveva alcun bisogno di finanziare film di propaganda bellica. In questa situazione di totale rimozione dell'argomento dall'agenda del paese, posso immaginare lo shock e le polemiche sollevate da un film come *Pretty Village*, *Pretty Flame* che prende una posizione sul tema: non solo mostra un gruppo di soldati serbi dare alle fiamme villaggi bosniaci sulle note della famosa canzone *Igra rokenrol cela Jugoslavija* (Tutta la Jugoslavia balla il rock'n'roll) in un delirio nazionalista, ma la sconfitta di quel gruppo di soldati è fisica e morale, perché il protagonista è pronto a uccidere uno sconosciuto in ospedale solo perché immagina sia un soldato nemico. Inoltre in un dettaglio, piccolo quanto importante, il personaggio peggiore del film, colui che si arricchisce con la guerra mentre i ragazzi "fanno il lavoro sporco", in nome di una nazione "minacciata", si chiama Sloba (richiamo a Slobodan Milošević). La seconda conseguenza è stata la forte presenza nel mercato interno di film di genere: d'azione, thriller, gangster, film di spionaggio, horror, musicali e commedie. Tale iper-produzione di genere coincise con il periodo di picco di spettatori, dalla metà degli anni '90 fino al 2005, considerando che dal 2004 lo stato riprese il proprio ruolo nel settore cinematografico con la fondazione del Film Center Serbia con un'attività analoga a quella delle istituzioni europee del settore.

Nel racconto memoriale cinematografico degli anni '90 in Serbia, vorrei soffermarmi su alcuni film che hanno contribuito alla formazione di una contro-memoria cinematografica rispetto al ritratto sociale ufficiale proposto dai media del regime, grazie anche alla visibilità guadagnata nei festival internazionali.

Rane (*Wounds*, 1998) di Srđan Dragojević può essere definito un teenager gangster movie ambientato nella Belgrado degli anni '90. Girato a basso budget, il film ricevette finanziamenti anche dallo stato, pur essendo un aperto attacco al regime di Milošević, infatti, nell'intervista che ho raccolto a Belgrado, il regista racconta di aver dovuto modificare "leggermente" la sceneggiatura per ricevere i fondi:

«And then, we applied to Ministry of Culture. Film Center didn't exist at the time. I remember we had to fake the script little bit, just as year and a half later for *Rane*, *Wounds*. We cut out some problematic scenes, and we got money from Ministry.»²⁰⁰

Igor Krstić²⁰¹ riporta che dopo la realizzazione del film il governo serbo tentò di limitarne la diffusione, proibendone la pubblicità e la promozione mediatica, ma *Rane* ebbe un buon successo in Serbia e all'estero. Con uno stile pop-kitsch dei video alla MTV e l'influenza dei film gangster americani, *Wounds* è un ritratto violento e brutale di una generazione di adolescenti cresciuti negli anni '90 di Milošević nei sobborghi di Belgrado. Il film conserva l'impostazione del noir hollywoodiano, con alcune figure tratte dai gangster movies, e all'interno della struttura convenzionale dei generi il regista denuncia la condizione della periferia belgradese dove il clima sociale di nazionalismo, povertà, folclore trash e violenza urbana porta due adolescenti a diventare

²⁰⁰ Vedi intervista in Appendice.

²⁰¹ Igor Krstić, *Serbia's wound culture*, in Andrew J. Horton (a cura di), *The Celluloid Tinderbox. Yugoslav screen reflections of a turbulent decade*, Telford (UK), Central Europe Review, 2000, e-book, pp. 89-102

rinomati criminali e a morire prima di raggiungere la maggiore età. Il film è costruito su un lungo flashback di uno dei due protagonisti che, ferito all'interno di una BMW, nel bel mezzo delle prime manifestazioni di massa contro Milošević del 1997, ricostruisce tutta la storia di amicizia e apprendistato criminale, dal 1991, in una parabola autodistruttiva. Come sottolinea Dijana Jelača l'aspetto più crudo, e aggiungerei il più sottile, della critica sociale di Dragojević non consiste tanto nella trasformazione di questi due ragazzi in criminali, quanto invece nella rappresentazione di questo processo come normale per il contesto sociale del film, in linea con gli ideali machisti della Serbia dell'epoca, «when tough-guy criminals and their turbo folk²⁰² girlfriends were celebrated as exemplary performances of the ideal national coupling (a reiteration of ethno-nationalist ideology in the form of what here might be appropriately called “turbo-patriarchy”)²⁰³. La vicenda di Pinki e Švaba si volge parallela alla storia collettiva nazionale, a cominciare dalla partenza dei carri armati da Belgrado diretti a Vukovar, rappresentata principalmente attraverso l'immagine televisiva dei notiziari. Come in *Lepa Sela* anche in *Rane* avviene uno scollamento sociale tra generazioni: i padri non rappresentano più punti di riferimento per i figli, ma sono coloro che si dichiaravano ferventi comunisti e che poi hanno velocemente cambiato ritratto appeso alla parete, da Tito a Milošević, come il padre di Pinki. Le famiglie rappresentate in *Rane* sono coloro che con lo stesso entusiasmo hanno aderito al progetto di Tito e poi hanno sostenuto un progetto bellico in cui sono i figli a morire. Sono coloro che però non riescono a vivere nella società che hanno creato, il padre di Pinki si uccide e Lidija, conduttrice dello show sui criminali e madre di un ragazzino del quartiere, viene uccisa da Švaba.

La televisione svolge un ruolo significativo in *Rane*: appare sia come unico veicolo di collegamento con l'esterno del paese sia come unica fonte di modelli per le giovani generazioni. Nel rapporto con la televisione Dragojević riesce a rendere molto bene l'influenza dei media sulle persone, «a close relationship between nationalism and militarism in the public sphere and the folkloric sense of community they try to create»²⁰⁴. Nel rapporto con l'immagine sullo schermo televisivo l'universo del quartiere dove vivono i personaggi sembra restringersi; nel riflesso di un'immagine che è frutto della propaganda, il quartiere e la città appaiono come un altro tunnel (dopo quello reale e metaforico di *Lepa Sela*) in cui i personaggi vivono di proiezioni, fino a quando Pinki e Švaba non diventano parte di quel mondo che appare sullo schermo, ospiti della trasmissione televisiva che intervista giovani criminali. Nel rispecchiamento attraverso l'immagine televisiva Dragojević smonta i caratteri convenzionali del cinema noir e li re-interpreta in chiave post-moderna nel contesto specifico della Serbia degli anni '90. C'è una sottile «self-conscious

²⁰² Il turbo folk è un genere musicale che unisce il pop e il folk, nato in Serbia negli anni '80 e diventato molto popolare in tutta l'area ex-jugoslava. Si caratterizza per i riferimenti sessuali e violenti nei testi delle canzoni e per gli elementi erotici nei video, interpretati soprattutto da cantanti donne. È considerato uno degli elementi caratterizzanti della Serbia all'epoca di Milošević.

²⁰³ Dijana Jelača, *Dislocated screen memory. Narrating trauma in post-Yugoslav cinema*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2016, p.183

²⁰⁴ Igor Krstić, *op. cit.*, p. 97

irony»²⁰⁵ con cui il regista mette in scena l'identificazione mimetica dei suoi protagonisti con i modelli televisivi e cinematografici. I caratteri del genere noir sono definitivamente sovvertiti nel momento in cui i due ragazzini vogliono comparire nella trasmissione televisiva, passo che attesterebbe definitivamente il loro ingresso nel mondo criminale, ma «the hard-boiled tough guy becomes a narcissistic copy without an established identity, for whom killing is just a virtual game without any meaning.»²⁰⁶ Anche dopo la caduta di Milošević Srđan Dragojević ha continuato a denunciare le storture della società serba post-bellica, ha affrontato il tema dell'omofobia in *Parada* (*The parade*, 2011), vincitore di numerosi premi, e in *Atomski zdesna* (*Holidays in the Sun*, 2014) si è confrontato con l'avvento del capitalismo, in cui le memorie degli anni '90 sembrano restare l'unico linguaggio comune tra i personaggi.

Un ritratto claustrofobico e violento di Belgrado nel decennio di regime è anche quello realizzato da Goran Paskaljević in *Bure Baruta* (*La polveriera*, 1998), basato sull'omonima opera teatrale di Dejan Dukovski. Dopo un'intervista rilasciata in occasione della partecipazione al festival di Venezia, il regista cominciò a subire persecuzioni mediatiche a causa delle sue posizioni anti-Milošević. Nell'intervista che ho raccolto a Belgrado, il regista mi ha raccontato come avesse ricevuto accuse di tradimento da alcuni giornali locali:

«In Venice I gave the interview for La Repubblica and I said in this interview, it's Maria Pia Fusco, I don't know if she's still writing for La Repubblica. She asked me about the political background of this film etc. I told her that I'm afraid that the new catastrophe is on the way and that the Milošević's policy towards the Kosovo is completely wrong and will create another conflict. I developed my idea in this interview and when I came here they attacked me in the newspapers as a traitor, how I can say something like that. [...] They said that I had to be put in jail or shoot or if I am an honest man I have to shoot myself. It's completely crazy.»²⁰⁷

In un intreccio di storie che ricorda quello di Robert Altman in *Short Cuts* (*America oggi*, 1993), *La polveriera* mette in scena una violenza sotterranea, un senso di vendetta e disperazione che rimane sotto la pelle dei suoi personaggi in una costruzione sociale e estetica pronta a esplodere in una sola notte. Le storie dei personaggi si intrecciano all'interno della cornice meta-cinematografica di uno spettacolo di cabaret, dove il monologo di un insolito attore mefistofelico, forte richiamo al *Cabaret* (1972) di Bob Fosse, apre e chiude lo spettacolo di un'umanità in cerca di vendetta e redenzione: un emigrato torna per riconquistare la donna che ha abbandonato, ma è troppo tardi, un incidente in auto tra sconosciuti innesca una spirale di vendetta, due amici si uccidono dopo il tradimento della moglie di uno con l'altro, i passeggeri di un autobus sono tenuti ostaggio di un teppista che li minaccia, intanto la corsa di un taxi notturno attraversa tutti i luoghi delle storie. Nell'intervista raccolta a Belgrado, Paskaljević mi ha descritto il clima di violenza in Serbia in quegli anni che ha ispirato il suo film:

²⁰⁵ Ivi, p. 94

²⁰⁶ Ivi, p. 95

²⁰⁷ L'intervista è stata realizzata a marzo 2017 a Belgrado; la stesura completa è in Appendice.

«Here, is not only ethnic clashes, it's really the spiral of violence itself, it's a phenomenon of violence. In some moments it's complete destruction of society and that's what happened in that time in Serbia, that was the complete destruction of morality, of our lives on that time. You didn't know what can happen in the street. You know, the tension was there and that's really the worst period in this country.»²⁰⁸

Andrew Horton²⁰⁹ osserva come i personaggi delineati da Paskaljević siano profondamente umani, è facile identificarsi con loro perché le situazioni di violenza in cui si ritrovano sono tanto orribili quanto comuni. Il loro desiderio di vendetta e la pretesa di esercitare il controllo sulla realtà che li circonda li porta all'autodistruzione. A differenza dei tratti pulp usati da Dragojević, Paskaljević denuncia una follia serpeggiante, rappresentata "a fior di pelle" sui suoi protagonisti e per questo più diffusa, ma tale violenza irrazionale sembra sempre trattenuta e controllata nei dialoghi e nella cornice narrativa che contiene tutte le storie. Questa scelta rende la rappresentazione più credibile, realistica e mette lo spettatore nella condizione di attesa, che il peggio possa sempre avvenire.

La polveriera, in maniera ancora più esplicita rispetto ai film di Dragojević, affronta il tema della colpa, infatti non ci sono solo riferimenti agli accordi di pace per la fine della guerra in Bosnia Erzegovina, ma più volte nel film i personaggi ripetono: «Tko je kriv?» (Chi è colpevole?), «Ja sam kriv» (Io sono colpevole). Mi sembra interessante considerare *La polveriera* come il tentativo di manifestazione di un trauma che Bernhard Giesen²¹⁰ ha chiamato "trauma of perpetrators" e che, come per le vittime, può funzionare da orizzonte di auto-definizione dell'identità collettiva. Giesen elabora la sua teoria sulla Germania post-nazista, analizzando i meccanismi di definizione del trauma anche dal punto di vista dei carnefici: «If a community has to recognize that its members, instead of being heroes, have been perpetrators who violated the cultural premises of their own identity, the reference to the past is indeed traumatic»²¹¹. A mio parere ci sono dei paralleli pertinenti al caso serbo, anche se in Serbia non è possibile ancora osservare dei meccanismi di rielaborazione fino a quando se ne impedisce il dibattito nella sfera pubblica. Gli autori (non solo cinematografici) che hanno affrontato il tema della colpa e delle responsabilità della guerra rappresentano ancora una nicchia di resistenza che negli anni '90 è stata tacitata o addirittura perseguitata e costretta a emigrare.

Giesen descrive una totale negazione del trauma della guerra nel popolo tedesco dopo la fine del conflitto mondiale: la narrazione traumatica principale imposta dai vincitori ha impedito per alcuni anni la formazione di una narrazione di giustificazione morale della guerra da parte dei tedeschi. Il senso di vergogna legato alla nazionalità tedesca divenne un problema di identità collettiva, nel

²⁰⁸ Vedi intervista in Appendice.

²⁰⁹ Andrew J. Horton, *Vignettes of violence. Some recent Serbian screen attitudes*, in Andrew J. Horton (a cura di), *op. cit.*, pp. 103-113

²¹⁰ Bernhard Giesen, *The trauma of perpetrators. The Holocaust as the traumatic reference of German national identity*, in Jeffrey C. Alexander, Ron Eyerman, Bernhard Giesen, Neil J. Smelser, Piotr Sztompka, *op. cit.*, pp. 112-154

²¹¹ Ivi, p. 114

ricordo della sconfitta e la conseguente perdita di dignità e integrità morale. Con le dovute distinzioni storiche il caso tedesco potrebbe essere paragonato a quello serbo nella formazione di un periodo di silenzio e rimozione dell'orrore commesso tra i meccanismi di ricostruzione dell'identità collettiva dopo la fine dei conflitti. Giesen scrive che la coscienza collettiva di una comunità tende a rigettare la percezione di azioni barbariche commesse da alcuni membri della comunità stessa, nel momento in cui tali azioni barbariche sono commesse, infatti anche i traumi collettivi di azioni negative necessitano di un periodo di latenza per essere espressi e poi rielaborati. In Germania, per alcuni decenni dopo la guerra, in pochi parlavano del loro coinvolgimento e delle responsabilità nell'Olocausto, anche per evitare l'arresto, così il trauma collettivo della colpa e della sconfitta non fu tema di conversazione, in un silenzio favorito anche dalla presenza degli alleati vincitori. In questo silenzio crimini e criminali sembravano così appartenere a un incubo lontano, indescrivibile e inesplicabile. In un periodo di latenza simile a quello del trauma individuale, per alcuni decenni il trauma collettivo tedesco legato alla guerra fu rimosso dalla coscienza collettiva.

Pur senza la presenza di truppe straniere sul proprio territorio, la Serbia tuttora si è autoimposta un silenzio analogo sul proprio trauma dell'ultima guerra balcanica, un silenzio che rende anche i segni fisici dei bombardamenti senza contesto e con spiegazioni irrisorie. Qui il caso-studio della Germania si differenzia completamente da quello serbo: a partire dagli anni '60 e grazie alla presa di posizione di alcuni intellettuali la Germania ha cominciato a fare i conti con le proprie responsabilità passate, costruendo una nuova narrazione memoriale basata sulla distinzione tra gli oppressori e la gente comune. Solo con le rivolte del '68 lo scontro tra due generazioni produsse un'indagine pubblica e per la prima volta una chiara affermazione di colpa collettiva tedesca, per cui il tema dell'Olocausto entrò nei dibattiti della sfera pubblica. Se la prima generazione post-bellica aveva ancora memoria personale della guerra, per cui non era necessaria una narrazione memoriale condivisa, la generazione successiva invece necessitava di un discorso pubblico per un confronto con il passato nazista. Questo distacco da una memoria personale a una collettiva e poi pubblica ha fatto emergere la domanda di una narrazione e ha rotto il silenzio di negazione del trauma²¹².

Considero il trauma della Serbia ancora in un periodo di latenza e di rimozione collettiva, ma credo anche che sia proprio dal ceto intellettuale che possa emergere la rottura del silenzio: la ripetizione delle frasi sulla colpevolezza nel film di Paskaljević è la manifestazione di un sintomo, la denuncia della presenza di un trauma. Ora quel messaggio deve essere colto dalle nuove

²¹² In questa evoluzione del trauma della colpa tedesca, è importante ricordare il gesto del cancelliere tedesco Willy Brandt quando, nel 1970 a Varsavia, si è inginocchiato davanti al monumento per le vittime del ghetto che si erano ribellate all'occupazione nazista. Con questo gesto il cancelliere ha simbolicamente assunto su di sé tutto il peso di una responsabilità collettiva, portando definitivamente il tema della colpa nella sfera pubblica e politica.

generazioni che, in assenza di memorie personali, possono pretendere una nuova narrazione memoriale sulla guerra.

Uno dei registi che ha pagato in prima persona il suo racconto alternativo degli anni '90 è Goran Marković, autore della "scuola di Praga", gruppo di registi jugoslavi che tra gli anni '60 e '70 si era formato all'accademia FAMU per poi tornare a girare film in Jugoslavia; alcuni di essi sono diventati nomi importanti della cinematografia jugoslava e post, come Lordan Zafranović, Srđan Karanović, Rajko Grlić e Goran Paskaljević. In tutta la sua carriera Marković ha sviluppato un cinema politico, realista, legato a temi contemporanei e basato su personaggi anti-eroici in lotta con il sistema sociale. Alla fine degli anni '80 in *Sabirni Centar (The Meeting point, 1989)* per la prima volta il regista abbandona lo stile realista e mette in scena un sovvertimento della realtà dove il regno dei morti entra nel mondo dei vivi. I caratteri di un cinema surreale e poetico, ma per questo non meno politico, anticipano lo sconvolgimento della vecchia realtà jugoslava con le guerre e i nazionalismi degli anni '90.

Quando ho intervistato Goran Marković a Belgrado, mi ha raccontato il cambiamento di stile avvenuto nella sua produzione alla fine degli anni '80, riflesso di un mutamento anche interiore di fronte ai fatti sociali e politici di quegli anni:

«At the beginning of my career I dealt with social phenomenon, I was ready to be subversive, to attack what we called socialism... But then at one point in the 80s I started to turn to myself and to interrogate my own world, my inner world. I turned from outside to inside and so the documentary style became stylized. As an author, I simply felt the need to interrogate some things inside me. My first movies were very popular, commercial, many people saw them, they were on Festivals, etc. But it was more interesting for me to see what's happening in my universe, not any more in the model that simulates the society, but how that society works in my universe...»²¹³

In un film successivo *Urnebesna tragedija (The tragic burlesque, 1995)* non è il surreale a mettere in discussione la realtà, ma l'insanità mentale dei pazienti di un ospedale psichiatrico si confronta con la follia del contesto sociale che li circonda. Dopo la chiusura dell'ospedale i "matti", che avevano vissuto isolati dal mondo esterno, entrano nel mondo della "normalità", quando ormai non se ne vede più la differenza. Marković mescola le carte in tavola stilisticamente e nei contenuti, finzione e meta-finzione sono gli elementi che denunciano la mancanza di strumenti per interpretare una realtà ormai diventata estranea, e l'incapacità di raccontarla ancora con i mezzi della rappresentazione realistica: quando Milan, autore teatrale, giunge alla rappresentazione del suo spettacolo, lo spettatore si accorge che sul palcoscenico continua la vicenda del film. Ranko Munitić osserva come, a partire da questo film, sparisca la proverbiale omogeneità dei precedenti lavori del regista: ora elementi letterari, teatrali, retorici e spettacolari non sono più "domati" per un assoluto controllo sulla messa in scena cinematografica, come nel precedente *The Meeting point* nella trasposizione dall'opera teatrale, qui sono fatti emergere intenzionalmente: «The entire film teems with different 'symptoms' of this specially elevated, 'febrile' nature of creation, noticeable in

²¹³ L'intervista è stata realizzata a febbraio 2017 a Belgrado; la stesura completa è in Appendice.

direction decisions, the camera, the plot and dramaturgical twists, all linked to the concept of emphasized stylization, sometimes over-stylization, a dynamic and uneven concept but 'contagious' and effective.»²¹⁴ Marković dovette girare il film in Bulgaria, dopo aver rifiutato un finanziamento dalla TV di stato serba.

Nell'intervista raccolta a Belgrado, il regista mi ha raccontato come il film *The tragic burlesque* (1995) avesse rappresentato per lui l'inizio di un periodo buio di isolamento artistico e personale, a causa delle sue idee anti-Milošević. Dovette girare il film in Bulgaria in difficili condizioni di lavoro e ciò ha influenzato l'atmosfera generale della pellicola, che il regista voleva più incline alla commedia. Per il trattamento del tema della malattia mentale, il film inoltre è stato proiettato all'estero anche negli istituti di cura anti-psichiatrica:

«I have to tell you first that that movie was very difficult for me, since it was made in some kind of a political exile. I was shooting it in Bulgaria... I couldn't make it here. Here it was over for me with Milošević, I couldn't do anything here anymore, so I shot it in Bulgaria under very difficult circumstances – I couldn't communicate easily with some collaborators – well, it is true they spoke a different language. It was also a very difficult movie from the point of view of the production. That movie was supposed to be more a comedy than a tragedy. It was supposed to be lighter... It was the same writer who wrote *Sabirni centar*, it was again a theatrical play, but since I was in a very difficult psychological situation. [...] But since I was in a very difficult situation, all the movie was a bit more pushed, a bit darker.... I have always been interested in the subject of madness, in psychiatric subjects. I have just finished the making of a movie that is taking place in... I was interested in psychiatric subjects... For example, I studied also the anti-psychiatry, that is very famous in Italy. I read many books on anti-psychiatry. Even this movie... it is interesting that this movie, *Urnebesna tragedija*, was shown in an anti-psychiatric institution in France, near Toulouse. There was still war in Bosnia and some French people invited me to show the movie there... I didn't know who they were, but it turned out they were psychiatrists involved in anti-psychiatry... They had this open clinic in which patients were free... And they wanted to show them the movie... and they received it quite well, the whole situation was very interesting... But still, I repeat I'm not satisfied with that movie. It was supposed to be much lighter, much breezier, like *Sabirni centar* for example... Unfortunately, it wasn't ...»²¹⁵

Come racconta in un libro²¹⁶ di memorie dedicato alla sua carriera, dopo *The tragic burlesque* seguirono anni di persecuzioni, processi e difficoltà che non gli permisero di produrre film di finzione. Alla fine degli anni '90 Bernard Henry-Levy, filosofo e produttore, gli propose di realizzare un documentario sulla propria esperienza. *Serbie, année zéro* (*Serbia, year zero*, 2001) è un docu-fiction sui mesi della caduta di Milošević che alterna un punto di vista esterno e interno sui fatti storici, utilizzando il girato delle manifestazioni, alcuni materiali d'archivio, il racconto personale davanti alla macchina da presa e la messa in scena di alcuni episodi successi al regista, reinterpretati dall'autore stesso.

²¹⁴ Ranko Munitić, *Melancholy with a hesitant smile. Goran Marković's motion picture and other pilgrimages*, in Slobodan Vukšić, Predrag Lazović (a cura di), *Goran Marković*, Belgrado-Lubiana-Salonicco, Centar film, Slovenska kinoteka, Zepter International, Thessaloniki Film Festival, 2001, p. 94

²¹⁵ Vedi intervista in Appendice.

²¹⁶ Maja Medić (a cura di), *Nacionalna klasa. Igrani filmovi Gorana Markovića / National class. Feature films of Goran Marković*, Belgrado, Filmiski Centar Srbije, 2016

Dal punto di vista dell'eredità memoriale di quel periodo è un lavoro unico nel suo genere perché unisce una prospettiva intima personale alla grande narrazione collettiva. È la testimonianza di come la macchina da presa possa diventare uno strumento di rielaborazione del trauma della censura e delle persecuzioni vissute dal regista in prima persona; la storia individuale è il filtro attraverso cui dare voce a una versione alternativa della storia di regime. Come scrive Goulding²¹⁷, Marković filma le manifestazioni di Belgrado nell'ottobre 2000 dopo l'annullamento delle elezioni di settembre, usa questo evento drammatico e decisivo della storia del paese per spostare l'obiettivo su di sé, in un viaggio critico e immaginativo su quel decennio vissuto sotto il regime.

Il re-enactment della propria vicenda si compone di riferimenti visivi ai suoi film precedenti, a opere teatrali, documentari e alla vita familiare, in particolare ai genitori, famosi attori di cinema e teatro, attraverso cui si interroga sul significato della propria resistenza senza vestire i panni eroici. Si pone nuovamente la questione di cosa significhi per un autore passare davanti alla macchina da presa, di fronte ai fatti della storia. In questo caso specifico oltre alla testimonianza storica, gli elementi visivi e narrativi della vicenda personale acquistano maggiore rilevanza, si tratta della testimonianza di una resistenza individuale e autoriale al silenzio imposto da un regime. La ricomposizione della propria esperienza attraverso gli elementi visivi e narrativi rimasti è un atto terapeutico finalizzato a riscrivere il passato per comprenderlo meglio e rielaborarlo.

Annette Kuhn²¹⁸ ha analizzato il processo di "autobiografia visuale", attraverso le proprie fotografie, in un'azione di ricostruzione simile a quella che Marković fa con la macchina da presa. Kuhn sostiene che le fotografie possano essere usate come mezzi per mettere in discussione identità e memorie e per generarne di nuove, infatti il passato è inevitabilmente riscritto, rivisto attraverso la memoria. Il ricordo è sempre già una revisione del passato, frutto di processi psichici, spesso anche inconsapevoli. Nell'allestimento dei propri ricordi, l'autrice vede un'aspirazione terapeutica in un'autobiografia visuale e revisionista: questa pratica spesso incarna, anche se non esplicitamente, un desiderio e una convinzione che le ferite del passato possano essere rimarginate attraverso un'attività di salvataggio della memoria dall'oblio e dalla rimozione. Annette Kuhn racconta come l'adozione di una posizione puramente critica e distanziata non si dimostrasse adeguata per l'analisi delle sue stesse fotografie, non permettendole così di parlare di storie e vite a cui si sentiva di appartenere. Dar voce a un senso di appartenenza le ha permesso invece di fare scoperte sulle manifestazioni familiari e nazionali della memoria condivisa e osservare in azione alcuni processi psichici e culturali attraverso cui la memoria organizza non solo il nostro mondo interiore, ma anche la pubblica espressione e la circolazione delle storie ricordate.

Anche per Marković non sembra possibile una visione distaccata e puramente documentaristica sui fatti del 2000, la ricomposizione della propria storia personale sembra l'unico filtro attraverso

²¹⁷ Daniel J. Goulding, *op. cit.*, pp. 189-190

²¹⁸ Annette Kuhn, *A journey through memory*, in Susannah Radstone (a cura di), *Memory and methodology*, Oxford, Berg, 2000

cui confrontarsi con la storia nazionale, superare una ferita traumatica collettiva e costruirne una memoria nuova. Inoltre l'uso del racconto biografico favorisce la trasmissione empatica della testimonianza e i meccanismi di identificazione cinematografica soprattutto per un pubblico locale, che ha condiviso la stessa epoca storica. Per Marković il passaggio attraverso *Serbia, year zero* è fondamentale per il superamento di un trauma personale e per offrire un altro tassello nella narrazione contro-memoriale del regime. Alcune sequenze girate durante le manifestazioni sono state poi inserite all'interno della sua prima opera di finzione realizzata dopo la caduta di Milošević, *Kordon* (*The Cordon*, 2002), in cui Marković continua la riflessione sul 2000. La rielaborazione dell'esperienza negativa personale appare un percorso necessario per poter guardare la stessa realtà da un altro punto di vista, quella "del nemico", dei poliziotti incaricati di difendere il regime e sedare le manifestazioni di protesta.

Dopo la caduta di Milošević e soprattutto nell'ultimo decennio il cinema serbo ha visto emergere una corrente di giovani registi che si sono concentrati soprattutto sulla rappresentazione delle nuove generazioni metropolitane, impegnate nella ricerca/costruzione della propria identità attraverso web e new media. Belgrado rimane la fonte e il centro catalizzatore delle storie, la memoria degli anni '90 sopravvive in quel senso di fatalismo e bisogno di riscatto che caratterizza le nuove generazioni, sempre sospese nella scelta tra rimanere e partire. Uno dei film più significativi che ha sviluppato questo clima di transizione è *Ljubav i drugi zločini* (*Amori e altri crimini*, 2008) di Stefan Arsenijević, storia di amore e criminalità ambientata tra i palazzoni di Novi Beograd.

Novi Beograd o Nuova Belgrado è la parte più moderna della capitale, dove i grattacieli sono sorti a fianco delle residenze popolari costruite per la classe operaia durante il regime titino, rappresenta la fine di un'epoca segnata da un'economia socialista e l'avvento del nuovo capitalismo. Durante il periodo di ricerca a Belgrado ho intervistato Stefan Arsenijević e gli ho chiesto cosa rappresentasse Novi Beograd per lui e i suoi personaggi. Si tratta di un luogo della memoria personale che il regista, nel lavoro sulle location, ha cercato di reinterpretare attraverso lo sguardo di uno straniero, per farne risaltare l'originalità:

«In this film, I focused on New Belgrade, which is a part of Belgrade that was built after the Second World War, so it has all these modernist architecture and big corporate buildings. This was important for me because this is the place where I grew up. They say when you're doing the first feature film, you should be doing about something that you know, and then I was like, "Okay, I will do the film about New Belgrade." It's not like a super original thing, because there were a lot of films about New Belgrade before, but for me it was a challenge to show it in a different light, and to show it from some perspective and visually in the way that it was not shown before in domestic cinema. I had also an interesting kind of twist. When I was preparing the film and then I decided also to use a director of photography, and a production designer from abroad. The director of photography was Slovenian Simon Tanšek and the production designer was from Germany. This was because of the co-production, but also it opened up for me a possibility to see New Belgrade, to see the place where I grew up, through eyes of somebody else. Through a foreigner. I always felt that there is something very special about New Belgrade. Going to locations with them and seeing what fascinates them was helping me to understand what could be interesting gossip for the audience. Because of course, you know

the cities that you grew up in, you know their atmosphere and you know the people and the feelings, but you start at some point not seeing it. I'm like, everything is kind a normal to me, and then I realized with their help that there is a lot of things not normal, and that is very interesting when it comes to architecture.»²¹⁹

Nuova Belgrado è divisa dalla città vecchia attraverso il fiume, il grigio degli alti palazzi si riflette sulla vita dei suoi abitanti, Arsenijević ha saputo recuperare il clima sociale di questo passaggio tra l'epoca titina, gli anni '90 e le continue modificazioni sul paesaggio urbano della nuova economia. In *Amori e altri crimini* l'architettura sembra riflettersi sul destino dei personaggi.

Nell'intervista che gli ho rivolto, il regista ha descritto come l'architettura apparentemente sempre uguale dei palazzoni a Nuova Belgrado in realtà rivelasse una varietà di microcosmi, dove lui stesso è cresciuto. Nonostante il grigiore dell'ambiente circostante, c'è un calore umano di relazioni tra gli abitanti di questi palazzoni che si conoscono e si incontrano. La fitta rete di appartamenti e finestre nasconde storie e segreti, da cui provengono anche i personaggi del film:

«It's blocks 61, 62, 63. 64. They all look the same, but these are these buildings that are like staircases, and this is actually where I grew up. It happens here and there, and on the top, on the rooftops and basements, in the garages, in the apartments, so this was kind of a way for me to show this microcosms of the people where I grew up. Even though it looks very cold, and there's a lot of people living there, and in my film I'm insisting with all these black... a lot of windows and you can feel it's huge, complete buildings, so there is a lot of people, and it seems like very alienating place, but from my experience, the mentality is quite the opposite actually. The mentality is more like Mediterranean mentality, even though the setting is not. What is happening is people are sitting in the summertime in front of the building, everybody knows about it, everybody everything, because they are neighbors. Everybody's gossiping, so it's kind of like ... it's not like New York, that you're living and you don't know the people. It's more like there's a lot of people living in your building, but you know them all, and you know them all your life and you know everything about them. So that was kind of interesting for me, and the film deals with that. In the film there are like secrets. The main character wants to leave the country forever, and it's a secret. Before that, she wants to rob the vault of her lover, but actually, everybody knows that and they're letting her do that ... which I know is a true way of how life works in the New Belgrade.»²²⁰

Novi Beograd porta i segni di un decennio di povertà, degrado sociale e criminalità che la rendono un luogo di memorie personali, del regista, e collettive, di una generazione di giovani che, come i protagonisti, è sopravvissuta agli anni '90 e che vorrebbe liberarsi del peso della generazione dei padri. La memoria degli anni '90 sopravvive anche nelle vicende dei due protagonisti Anica e Stanislav che, tra quei palazzoni, non riescono a dare una svolta alle loro esistenze e dipendono ancora dalle scelte di quella generazione che ha trascinato il paese nel nazionalismo. Nell'intervista che ho raccolto, Arsenijević mi ha spiegato come i personaggi del film riflettano la condizione della sua generazione, che non ha ancora avuto l'opportunità di cambiare la situazione politica del paese. Da questo clima politico, rimasto pressoché immutato negli ultimi vent'anni, nasce nei giovani il desiderio di andarsene e cambiare la propria sorte altrove:

²¹⁹ L'intervista è stata realizzata a gennaio 2017 a Belgrado; la stesura completa è in Appendice.

²²⁰ Vedi intervista completa in Appendice.

«This is the position of my generation. I felt always that in a way, we didn't have ... this is the whole, it connects actually with what I said. I think we didn't ever have ... we never had really a chance to change something, I think. It was ... I don't know. I mean if you just look at the political scene now, of this moment in Serbia, it's the same people from the 90's are there. You know? The same people were for like 25 years, it's one fourth of a century. You have the same politicians there. There is really a few new ones. I don't know, probably it has to do with a strong patriarchal society and this feeling that you know, when somebody gets the power, even in the political party, they just keep on holding on to that. I think we are really hurt ... we don't really get much chance for change. We are very doubtful about changes, and then it ends up with having the same things all over and over again, and as I said, you have the same people who were in power in the 90's during the war, and all the possible problematic things. Then, they were hardcore nationalists. Now, they are hardcore pro-European Unionists. I think just the rhetoric changed. The point is, it will always be this type of people in power, and people like artist or people like my friends, I don't see them ever having a better life. I kind of ... I'm not bitter, but I'm 40 years old now and I can see things how they are. I don't think this will change in the next 20 years.»²²¹

L'unica scelta possibile sembra partire: Arsenijević non ha bisogno di mostrare le immagini di altri luoghi, l'alterità di un altrove distante è continuamente rievocata attraverso la ripetizione della canzone "Besame Mucho" nella colonna sonora, richiamo al mondo colorato e caldo delle telenovela sudamericane. Nell'intervista il regista ha parlato dell'uso della musica nel film per rievocare un contrasto anche visivo con il grigiore della Belgrado periferica e delle vite dei protagonisti:

«This was one of the elements of warmth that they wanted to have in my film. It connects in a way with this girl in a film. She's watching telenovelas all the time, and there is this motif of the oranges. It was shot during the winter. From me, the idea was to have a contrast with this cold winter, and like there, with something that is kind of an idealized version of life. I don't think this really exists, but you know. "Besame Mucho" is a song, and telenovelas, these are idealized versions of life that don't exist anywhere. This is something that all of the characters are trying to change their lives somehow, to be better»²²²

Come in Marković anche per Arsenijević la memoria personale rappresenta il punto di partenza per parlare dei cambiamenti, Christina Stojanova²²³ ha definito il film un altro esempio della «nuova tradizione di realismo squallido», che sembra caratterizzare molti film dell'est europeo alle soglie del 2000. Il naturalismo, cupo ma ironico, con cui Arsenijević rappresenta il milieu dei suoi protagonisti, ripresi per la maggior parte del tempo sotto cieli grigi invernali, è la reinterpretazione memoriale di un luogo che non riesce ancora a liberarsi di un passato che non è stato rielaborato e che quindi non può essere dimenticato. È sempre Belgrado l'onnipresente protagonista della storia del cinema serbo contemporaneo, anche quando rimane sullo sfondo perché riporta a sé personaggi e autori. Nel film di Arsenijević la città forse non è più uno stato mentale, ma rimane un tunnel dove si fatica a partire e a sopravvivere.

²²¹ Vedi intervista completa in Appendice.

²²² Vedi intervista completa in Appendice.

²²³ Christina Stojanova, *Stefan Arsenijević: Love and Other Crimes (Ljubav i drugi zločini, 2008)*, in Kinokultura, Special Issue 8: Serbian Cinema, 2009
<http://www.kinokultura.com/specials/8/lovecrimes.shtml> (ultimo accesso: settembre 2017)

6.4 Il presidente Tito "rivive" sul grande schermo: recupero cinematografico contemporaneo della figura del Maresciallo tra jugonostalgia e interpretazione critica

Josip Broz Tito morì il 4 maggio 1980 all'età di 88 anni nell'ospedale di Lubiana. Alla notizia tutta la Jugoslavia si fermò nel silenzio. Il suo corpo tornò a Belgrado nel famoso treno azzurro blindato, attraversando tutto il paese, omaggiato con mazzi di fiori lungo i binari al passaggio del convoglio. I funerali furono maestosi, una folla immensa di gente comune e capi di stato sfilò davanti alla bara per rendere omaggio. La tomba di Tito è diventata un mausoleo, la Casa dei Fiori, che oggi fa parte del complesso del Museo di storia jugoslava nel bel quartiere di Dedinje. Tito è morto nel 1980, ma la Jugoslavia ha cominciato a sfasciarsi prima, è difficile individuare una data o un episodio in particolare, forse perché, col senno di poi, di avvisaglie della fine se ne potrebbero individuare tante.

Anche Tito aveva previsto quello che sarebbe successo, soprattutto dal 1979 quando la sua salute peggiorò definitivamente, con la consapevolezza che la sua scomparsa avrebbe lasciato il vuoto dietro di sé. Jože Pirjevec riporta la frase detta dal Maresciallo alla morte di Stalin: «I dittatori non lasciano mai un successore»²²⁴, e poi negli ultimi giorni prima del ricovero in ospedale, visitato da un vecchio compagno, affermò che la Jugoslavia e il partito ormai non esistevano più. Tito non lasciò alcun successore degno di occupare il suo posto, lasciò invece un paese in decadenza politica e economica, colpito dalla crisi degli anni '70, in cui era sempre più marcato il divario di sviluppo tra le repubbliche della Federazione, pretesto per la nascita di conflitti etnici.

È giusto riconoscere che il periodo di governo titino fu una dittatura monopartitica, anche se la strategia vincente del dittatore fu quella di costruire un regime "dal volto umano" che, invece dello stalinismo centralizzato, aveva sviluppato un socialismo di mercato, grazie a cui il paese vide, nel secondo dopoguerra, una rapida industrializzazione e un miglioramento delle qualità di vita. Dopo la scomparsa della figura accentratrice del Maresciallo, l'esperimento jugoslavo dell'autogestione non riuscì a mantenere forza di coesione e unità transitando verso una democrazia moderna. Tutti questi fattori hanno portato allo sviluppo di un duplice sentimento nella narrazione memoriale intorno alla figura di Tito, fortemente influenzata dai fatti accaduti poi negli anni '90: da un lato la sua morte ha permesso per la prima volta una rilettura critica della storia jugoslava, mettendo in discussione alcuni aspetti della "facciata" ufficiale del governo titino, dall'altro si è sviluppata una forma di jugonostalgia che ha fatto di Tito e della Jugoslavia dei riferimenti memoriali in opposizione al clima di divisione etnica delle guerre recenti e all'oblio imposto dai governi nazionalisti. Nonostante questi due aspetti siano stati affrontati da diversi autori nell'area ex-jugoslava, e in particolare il tema della jugonostalgia possa essere considerato un leitmotiv che attraversa tutte le cinematografie, ho deciso di focalizzare la riflessione sul cinema serbo e su alcune opere significative. Belgrado non era soltanto la capitale della produzione cinematografica

²²⁴ Jože Pirjevec, *Tito e i suoi compagni*, Torino, Einaudi, 2015, p. 576

jugoslava ufficiale finanziata dallo stato, ma anche della corrente Onda Nera²²⁵, una "nouvelle vague" nata negli anni '60 e caratterizzata da opere di forte critica sociale e politica al regime titino, i cui autori furono costretti all'esilio o arrestati. Belgrado è stata contemporaneamente la grande città del cinema di regime e della sua corrente di opposizione sotterranea, poi negli anni '90 è stata il centro di una produzione di protesta contro un altro regime, quello di Milošević, e ancora oggi rimane lo scenario di uno sguardo nostalgico verso il passato come forma di resistenza alle politiche di cancellazione della memoria jugoslava, discutibile certo, ma parte di un patrimonio collettivo.

Tito aveva fondato la memoria pubblica della Jugoslavia e della sua ricostruzione nel secondo dopoguerra sulla celebrazione della lotta partigiana di liberazione dall'occupazione nazi-fascista. Furono relegate all'oblio²²⁶ tutte le forme di collaborazionismo e guerra civile che potessero intaccare il mito di "fratellanza e unità" tra tutti i popoli jugoslavi, erede di quello spirito di collaborazione che aveva reso forte il movimento di liberazione jugoslavo, unico tra tutti i paesi dell'Europa centro-orientale. In qualità di capo della resistenza jugoslava Tito aveva costruito il proprio ruolo di guida indiscussa del paese e un culto della personalità che resistette anche dopo la sua scomparsa. Il suo aspetto fisico contribuì alla diffusione di un mito collettivo già durante la seconda guerra mondiale, soprattutto nelle zone più arretrate. Oltre alle statue e ai busti posti in luoghi istituzionali, la sua immagine divenne onnipresente nella vita quotidiana delle masse popolari attraverso le foto appese in caserme, uffici, fabbriche, aziende, ristoranti, caffè, scuole e luoghi culturali. Dopo la rottura con l'Unione Sovietica nel 1948 il suo culto assunse nuove dimensioni: la foto di Stalin scomparve e Tito emerse quale unico leader comunista con il coraggio di ribellarsi al gigante sovietico. Nella vita pubblica jugoslava uno degli appuntamenti più celebrativi era il Dan Mladosti (Giorno della Gioventù) in cui Tito festeggiava il proprio compleanno e una staffetta finemente intagliata era portata da giovani attraverso il paese fino allo stadio di Belgrado. I numerosi viaggi internazionali, le relazioni diplomatiche con capi di stato e reali di tutto il mondo, lo stile di vita amante del lusso, rappresentato dalla villa alle isole Brioni, contribuirono ad alimentare il culto di una personalità di grande fascino e a costruire il "volto" della Jugoslavia all'estero.

Il cinema jugoslavo si divise tra la celebrazione del mito titino, soprattutto nei film partigiani, e l'interpretazione parodistica²²⁷ della sua figura nel cinema "revisionista" a partire dagli anni '60 e dall'esperienza dei registi dell'Onda Nera, che cercarono sempre di mettere in discussione quel

²²⁵ Tra i membri dell'Onda Nera (Crni Talas) c'erano Dušan Makavejev, Živojin Pavlović, Želimir Žilnik, Lazar Stojanović. Negli anni '60 questi registi realizzarono film di critica sociale e politica al regime proponendo un'estetica nuova, ispirata alle correnti europee rivoluzionarie, in contrasto con la retorica dei film partigiani e di celebrazione del potere.

²²⁶ Mila Orlić, *Il passato che non passa: cortocircuiti nelle politiche della memoria in Croazia*, in Filippo Focardi, Bruno Groppo (a cura di), *L'Europa e le sue memorie. Politiche e culture del ricordo dopo il 1989*, Roma, Viella, 2013

²²⁷ Goran Gocić, *Early and late works. The cinema of Želimir Žilnik in the period of transition - From the 1960s to this day*, in Mirosljub Stojanović (a cura di), *Želimir Žilnik: iznad crvene prašine / Želimir Žilnik: above the red dust*, Belgrado, Institut za film, 2003

culto del dittatore. Želimir Žilnik, uno degli esponenti "neri", dopo la rottura con il regime titino per il film *Rani radovi* (*Early works*, 1969), ha continuato a realizzare opere di critica sociale, a basso budget, finanziate soprattutto grazie a coproduzioni tedesche, riuscendo a mantenere sempre attuale il suo attacco contro le forme di potere e ingiustizia sociale, nelle diverse fasi di cambiamento politico. Negli anni '90 ha compiuto uno degli esperimenti cinematografici e sociologici più interessanti del panorama ex-jugoslavo, riproponendo una riflessione visiva sulla figura del Maresciallo nel contesto della Serbia di Milošević.

Nel documentario *Tito po drugi put među Srbima* (*Tito among the Serbs for the second time*, 1994), prodotto da B92, l'attore Dragoljub Ljubičić assume le sembianze di Tito indossando la sua elegante uniforme militare e, nei panni del Maresciallo, cammina per le strade del centro di Belgrado. La gente si ferma a parlare con l'attore come se si rivolgesse al vecchio dittatore, ma senza il timore reverenziale di un tempo, ormai gli anni sono passati e c'è un altro dittatore al potere. L'attore interpreta la figura di un capo che è stato via troppo tempo e che non riconosce più la sua città e il suo popolo, interroga i passanti sui cambiamenti avvenuti in quel decennio di "assenza" e sul passato, sul ruolo dell'establishment comunista. Non c'è ironia o scherno nelle risposte delle persone di fronte al "finto" Tito, egli diventa il mezzo per una testimonianza anonima e collettiva sulla vita a Belgrado nei primi anni '90. Ne emerge il ritratto di una popolazione che riesce a guardare con disincanto a diversi aspetti del passato jugoslavo, ma che sul presente ha una visione fortemente influenzata dalla propaganda. Nell'intervista che ho raccolto a Belgrado, Žilnik ha raccontato come la figura di Tito fosse un tabù degli anni '90 in Serbia, Croazia e Slovenia, dove l'atteggiamento nostalgico verso la vecchia Jugoslavia era giudicato molto negativamente:

«Because Tito was completely taboo for this new ruling group in Serbia, Slovenia and Croatia. [...] What is Yugoslavia? What does it mean? It means a state of south Slavs, that idea is not something that was invented in socialism and by socialists, like nowadays in all new states is like negatively judged, so in Croatia, in Serbia if everybody would start to evoke in something of the history and achievements and the problems of Yugoslav society, you would be politically accused, like you were nostalgic times, like negative.»²²⁸

In alcuni momenti del film le camminate dell'attore per la città sfumano in dissolvenza e rimangono sullo sfondo, sovrapposte da filmati di repertorio delle guerre e delle manifestazioni nazionaliste nei diversi paesi. Attraverso l'espedito finzionale, Žilnik porta avanti una critica politica e sociale sul doppio binario del passato jugoslavo e delle sue conseguenze nel presente bellico. Pavle Levi²²⁹ osserva come il film metta in scena un "gioco sociale" in cui la finzione dell'attore diventa per i soggetti reali un mezzo di identificazione, tale spinta identificativa con la figura di potere ha funzionato per decenni come forza di integrazione sociale attorno al culto della personalità di Tito.

²²⁸ L'intervista è stata realizzata a gennaio 2017 a Belgrado; la stesura completa è in Appendice.

²²⁹ Pavle Levi, *op. cit.*, pp. 123-124

Dopo la scomparsa del vecchio dittatore e della Jugoslavia, la tendenza identificativa con il potere come forza di aggregazione è influenzata dalla retorica etnonazionalista e si rivolge verso la Nazione. Žilnik non usa gli strumenti della parodia, perché lo scopo non è la semplice denigrazione di una figura storica, ma quelli della simulazione, per attivare artificialmente nella realtà un sistema di riferimenti del passato che mettano in evidenza le storture del presente. La finzione nella realtà rappresentata da Žilnik si basa sull'idea espressa da Bazin dell'autenticità ontologica dell'immagine cinematografica: qui il rapporto tra la realtà e l'elemento surreale della "rinascita" di Tito porta allo scoperto un sistema di riferimenti, eredità del passato jugoslavo, che non funziona più per il presente di povertà e isolamento degli anni '90. Nel confronto tra due epoche, la figura di Tito e la reazione delle persone mostrano che quando i riferimenti del presente perdono la funzione di aggregazione per il popolo o la comunità, la realtà si apre alla nostalgia, «a great mythical potential which nostalgia stores by producing a better past certainly contributed to the fact that passers-by that Ljubičić encounters walking through Belgrade should indulge into the wild outburst of memories, although they are completely aware that both the object (Tito) and its nominal meaning have disappeared.»²³⁰

Un linguaggio visivo ironico e parodistico è invece quello adottato da Goran Marković, nella rappresentazione di Tito in *Tito i Ja* (*Tito and Me*, 1992). Pochi film del periodo post-jugoslavo hanno saputo unire uno spirito nostalgico alla revisione critica della storia. *Tito and Me* è un film autobiografico, attraverso cui il regista ha ricostruito una parte della propria infanzia jugoslava. La pellicola completa la serie di film realizzati tra la fine degli anni '80 e i primi '90 in cui la rappresentazione realistica lascia il posto all'introduzione di elementi del surreale. Il Tito di Goran Marković è un fantasma, un'allucinazione che appare al piccolo Zoran in uniforme bianca e interagisce nella sua vita quotidiana, queste "invasioni" surreali nel film mettono lo spettatore di fronte a una realtà filtrata attraverso lo sguardo di un bambino e della ricostruzione memoriale dell'autore.

Nell'intervista realizzata a Belgrado, il regista ha definito il protagonista Zoran suo alter ego, paradigma di uno stato mentale della propria infanzia e di tutta la società ex-jugoslava: come Zoran torna alla realtà quando realizza com'è l'uomo che ha adorato, così è successo agli jugoslavi di fronte al fallimento del mito titino:

«*Tito i ja* is an autobiographical movie... I described... I found a thing that was, I think, important. The main character, that is me, my *alter ego*, was actually in love with the dictator... Because it was such a phase, to which also others belonged, a part from those who were using their heads... I have people in my family who knew, who understood, who Tito was. But the whole nation was in some way in love with the dictator, that boy is a paradigm of the mental state in which the whole society was. The turning point that happens in the movie when he

²³⁰ Saša Radojević, *Traces of simulation. Želimir Žilnik's films from the transitional period*, in Mirosljub Stojanović (a cura di), *op. cit.*, pp. 126-127

realizes who that man is, when he realizes it isn't as he imagined it was... When he goes back to reality... That's what happened to us, and is still happening to us.»²³¹

La nostalgia di Marković è sempre rivolta a un periodo felice della sua storia personale, mai verso le istituzioni jugoslave e la loro influenza sulla formazione della gioventù. La sua critica revisionista del passato jugoslavo è resa attraverso i ritratti caricaturali delle figure rappresentanti del potere: Tito appare come un ammiccante abbronzato attore hollywoodiano e il maestro Raja, più che una guida per i ragazzini, è una presenza stralunata e ossessionata dalla pretesa di controllo sulla condotta dei suoi alunni. Marković ricrea il clima della Jugoslavia degli anni '50 grazie anche all'uso di inserti documentari d'archivio raffiguranti il vero presidente Tito, ma la critica ironica di quell'epoca impedisce al film di cadere nella ricostruzione del passato come pura fascinazione estetica e superficiale, che Jameson²³² rileva nei "film nostalgia". Più che con l'estetica, Marković ha lavorato con la memoria. Emiliano Morreale²³³ ha distinto la memoria, come atto istituzionalizzato, e la nostalgia, che è puro sentimento. In Marković queste due sfumature del ricordo convivono nell'investimento affettivo della sua evocazione: la rappresentazione dell'epoca si caratterizza per l'equilibrio tra il momento di fondazione dell'identità personale e l'interazione collettiva generazionale²³⁴. Nel clima di inizio degli anni '90, con la guerra in Croazia a pochi chilometri, il regista serbo usa il sentimento, nato dal ricordo e dal senso di perdita imminente, come strumento per una riflessione nuova sul passato collettivo. La narrazione autobiografica e l'inserimento di materiali d'archivio nella rievocazione degli anni '50 si basano non su una nostalgia mediale²³⁵, per citare ancora Morreale, ma sulla nostalgia vissuta come parte del proprio essere e parte della propria intimità. Come in Žilnik anche in Marković il commento ironico al culto della personalità del dittatore prende forma nel testo filmico: in Žilnik un attore "resuscita" non tanto Tito ma i crismi del suo mito, in Marković l'uso stilizzato delle sequenze di archivio si inserisce in modo ossessivo nei sogni del piccolo protagonista Zoran.

Nell'intervista che ho raccolto a Belgrado, il regista ha descritto un dualismo presente nei suoi film; ci sono sempre due aspetti contrastanti che alimentano la storia e moltiplicano i punti di vista, così anche in *Tito and Me* (1992) questo avviene con l'uso dei documentari nella trama di finzione:

«There is always a dualism in my movies. There are always at least two things being developed. I believe my aesthetical approach to cinematography implies that you should never work on one thing only: there is always an action and a counteraction. There are always two things – one goes one way, the other the other way and the other one takes the lead, as a secondary idea or as a secondary theme. Often in *Tito i ja* you find archival materials that are independent from the story and in which the secondary theme is developed.»²³⁶

²³¹ Vedi intervista completa in Appendice.

²³² Fredric Jameson, *op. cit.*

²³³ Emiliano Morreale, *op. cit.*

²³⁴ Ivi, pp. 39-40

²³⁵ Ibidem

²³⁶ Vedi intervista completa in Appendice.

Le sequenze oniriche producono uno sguardo ironico verso Tito e la sua epoca, impostando una necessaria distanza critica «fuori dalla realtà»²³⁷. Nel rapporto tra la realtà del film e il sogno, secondo Nevena Daković, i filmati d'archivio svolgono una doppia funzione: «of providing the framework for the nation's present and past public (hi)stories and of giving a particular hue to the individual, intimate world and oneiric years of growing up—it is ascribed equally to the collective and the individual domain.»²³⁸ I frammenti documentari così rielaborati offrono un ritratto realistico alla descrizione della vita quotidiana dell'epoca e allo stesso modo riescono a rendere la specificità della percezione del piccolo protagonista. Non possiamo però dimenticare il legame con il presente della lavorazione del film: lo spostamento ironico della figura di Tito e dei documenti visivi sul suo tempo nella dimensione onirica sembra una scelta affettiva, quanto inevitabile, in un presente in cui il processo di dissoluzione della Jugoslavia era già avviato. La Jugoslavia ormai può vivere solo nel sogno, nel ricordo, o in un film.

Che si tratti di una rievocazione critica, parodistica o semplicemente nostalgica, Tito rimane una figura storica importante che, pur con modi non democratici e politicamente discutibili, ha trasformato i territori jugoslavi in uno stato moderno. Mitja Velikonja²³⁹ ha ampiamente analizzato il fenomeno della titonostalgia come parte del fenomeno più ampio della jugonostalgia, e al di là degli sviluppi più commerciali (di minore interesse per questa ricerca), il ricordo della sua figura ha assunto un significato completamente nuovo, a partire dagli anni '90. Velikonja precisa che, nel rapporto memoriale e nostalgico con il passato jugoslavo, Tito rappresenta il centro simbolico principale della mitologia politica e dell'immaginario socialista. Negli anni '90 il culto della sua figura si è spostato soprattutto nella dimensione privata, dal momento che, con i nuovi governi nazionalisti, scomparve dalla sfera pubblica e "jugonostalgico" era sinonimo di insulto e disprezzo.

Gli sviluppi commerciali e commemorativi della jugo/titonostalgia hanno avuto come risultato la de-politicizzazione di una figura e di un periodo storico, è invece nel campo dell'arte e in particolare del cinema che l'uso creativo della jugonostalgia ha avuto come esiti una rilettura critica e una ri-semantizzazione politica di quella parte di storia. Una delle conclusioni cui giunge Velikonja nel suo saggio è che la titonostalgia sia più una potente reazione di rifiuto dell'attuale situazione politica e dei leader contemporanei che una celebrazione acritica di una politica e di un leader ormai superati. Si tratta quindi di un segno di protesta, di una provocazione all'attuale establishment e all'imposizione aggressiva di nuovi ideali, come nazionalismo, clericalismo o capitalismo. I registi che presento in questo capitolo hanno dimostrato come la nostalgia, nelle sue forme più artistiche, possa diventare uno strumento di resistenza e di riaffermazione di una memoria personale e collettiva contro la cancellazione di una memoria pubblica e l'imposizione di

²³⁷ Nevena Daković, *Out of the Past. Memories and Nostalgia in (Post-)Yugoslav Cinema*, in Peter Apor, Oksana Sarkicova (a cura di), *Past for the eyes. East European representations of communism in cinema and museum after 1989*, Budapest-New York, Central European University press, 2008

²³⁸ Ivi, p. 121

²³⁹ Mitja Velikonja, *Titostalgia. A Study of Nostalgia for Josip Broz*, Lubiana, Peace Institute, 2008

un revisionismo storico. È ciò che è successo negli anni '90 con la salita al potere dei nuovi governi nazionalisti, che cominciarono a cambiare i nomi delle strade, delle piazze, delle città, le funzioni delle istituzioni, l'uso della lingua²⁴⁰ (che da serbo-croato, cominciò a distinguersi in serbo, croato, bosniaco).

Nel suo documentario *Cinema Komunisto* (2010), Mila Turajlić ha denunciato la cancellazione della memoria jugoslava affidandosi alla storia del cinema e ricostruendo la memoria cinematografica dell'Avala Film, i più grandi e longevi studios della Jugoslavia. Fondati nel 1947, hanno ospitato fino al 2000 la produzione di centinaia di pellicole, tra film di finzione, documentari, cortometraggi e numerose co-produzioni internazionali. Dopo la guerra degli anni '90 gli studios cominciarono il loro lungo declino fino alla bancarotta del 2011. Il governo serbo ha messo in vendita l'Avala Film per il valore del terreno su cui sorge, incluso l'intero catalogo di film prodotti; così la vendita, conclusasi nell'aprile 2015, ha portato alla privatizzazione di gran parte della storia cinematografica jugoslava.

Mila Turajlić ricostruisce la storia dell'Avala Film alternando interviste a testimoni dell'epoca, filmati d'archivio, fotografie e brani dei film di finzione prodotti appunto dalla principale casa di produzione statale. Raccontare la storia di ascesa, discesa e scomparsa degli studios jugoslavi non è la semplice ricostruzione storica di un'istituzione culturale che ora ha cambiato la propria funzione; è la grande metafora di un paese che ha costruito la propria immagine anche attraverso il cinema e che ora può vivere solo attraverso i ricordi e le testimonianze di chi ha assistito alla sua scomparsa. L'intento è dichiarato fin dai titoli di testa del film dove la scritta « *This is a story of a country that no longer exists except in movies* » segna l'inizio di questo viaggio.

Nell'intervista che le ho rivolto a Belgrado, Mila Turajlić mi ha esposto l'idea alla base del film, un ritratto dell'Avala Film come metafora della Jugoslavia e di Tito nel ruolo di unico grande regista, da qui ha provato a raccontare la storia del paese attraverso gli estratti cinematografici:

«It took me five years to make *Cinema Komunisto* and somewhere during the second year of researching it, I began to realize that I wanted to make a film that wasn't about Avala, but a film that would use Avala as a metaphor for Yugoslavia. That would make this concept of a country that was a film studio and a political narrative of the country that was created on film. The whole idea was that Tito was the director of the Yugoslavia story and the Yugoslavia story was told as a film, and it was a cinematically enacted political narrative, and that Avala represents, in a way, the place where the story was created and played out. [...] My whole idea was to take clips from fiction to try and reconstruct the history of Yugoslavia. To try and tell the history of Yugoslavia using only clips from fiction. And to use this as a way of exploring this metaphor of a country that was a film studio. Yes, this became very much the concept of the script maybe two years after I started filming. It wasn't the original idea, but it very much became the film I wanted to make.»²⁴¹

Nei primi minuti sono presentati i protagonisti che accompagneranno lo spettatore nella storia della Avala Film (quasi fossero i titoli di testa di un'altra pellicola, a indicare come *Cinema*

²⁴⁰ Rada Iveković, *op. cit.*

²⁴¹ L'intervista è stata realizzata a dicembre 2016 a Belgrado; la stesura completa è in Appendice.

Komunisto sia un film composito e multiforme, che si compone di altre pellicole e diverse narrazioni). I loro nomi compaiono tra brani di interviste, sequenze dei film a cui hanno lavorato e filmati d'epoca: il produttore Steva Petrović, il set designer Veljko Despotović, l'attore Bata Živojinović, il direttore degli studios Gile Đurić, il regista Veljko Bulajić, il presidente della Jugoslavia Josip Broz Tito, e infine Leka Kostantinović, proiezionista personale del presidente per 32 anni. Questi nomi rappresentano i diversi livelli narrativi che compongono il film. Nelle interviste raccontano la costruzione dell'Avala Film e il suo funzionamento; sequenze dei film dell'epoca e immagini del lavoro sul set si alternano ai documenti d'archivio che mostrano la costruzione del paese e l'ascesa di Tito, da partigiano a presidente. La testimonianza del proiezionista Leka invece, con filmati e fotografie inediti, ci offre il ritratto del Maresciallo nella dimensione intima delle proiezioni cinematografiche in compagnia della moglie e degli amici. È interessante notare la scelta della regista di inserire Tito tra i nomi di questo cast: non c'è differenza tra la direzione di un film e quella di una nazione. Dal documentario emerge come tra Tito e il settore cinematografico ci fosse un rapporto simbiotico. Non solo i film partigiani raccontavano le sue avventure di guerra, ma il presidente esercitava un controllo personale assoluto anche sul processo di produzione, leggendo e commentando le sceneggiature, decidendo le scene da tagliare e visionando il risultato a casa propria prima dell'uscita nelle sale.

Nell'opera di Mila Turajlić ogni tappa della storia nazionale è raccontata attraverso l'impiego di filmati d'archivio e brani di film finzione, senza lasciare spazio alla rappresentazione dei "lati oscuri" della politica titina. Un esempio significativo è la sequenza che racconta la rottura con la Russia di Stalin (fatto che generò l'epurazione di tutti i dissidenti politici e la creazione di Goli Otok e altri lager, uno degli episodi più crudi della Jugoslavia titina): in *Cinema Komunisto* non c'è alcun riferimento a Goli Otok, ne emerge invece l'immagine di un paese minacciato dall'invasione sovietica, ancora più unito intorno alla figura di un leader che ha saputo alzare la voce contro il colosso dell'URSS. L'uso dialogante di interviste, documenti d'archivio e brani di film di finzione, soprattutto intorno alla figura del presidente Tito, è un'operazione che non punta alla fedeltà della ricostruzione storica, ma chiama in causa il coinvolgimento dello spettatore e i suoi ricordi personali, il suo immaginario creato proprio dalla cinematografia di quegli anni d'oro. Si crea così un quadro nostalgico che, per riprendere le parole di Pam Cook²⁴², è basato sulla dialettica tra il desiderio di un mondo idealizzato che si è perduto e la consapevolezza che quel mondo idealizzato non potrà mai più essere recuperato, vi si può accedere solo attraverso le immagini. La nostalgia gioca sulla differenza tra le rappresentazioni del passato, gli eventi passati reali e il desiderio di superare questa lacuna per recuperare ciò che si è perduto.

A delineare questo quadro nostalgico contribuisce anche la modalità di conduzione delle interviste. I testimoni sono spesso inseriti in una particolare drammaturgia legata al contesto

²⁴² Pam Cook, *Screening the past. Memory and nostalgia in cinema*, Londra-New York, Routledge, 2005, p. 3

jugoslavo che instaura un continuo confronto tra il passato idealizzato e il presente. Questo aspetto emerge soprattutto per la figura del vecchio proiezionista Leka Kostantinović ed è ancora più evidente nella sequenza girata tra le macerie della residenza di Tito a Belgrado, bombardata dalla Nato nel 1999: un montaggio alternato di filmati d'epoca e riprese attuali degli stessi luoghi esaspera il confronto tra gli splendori passati e la decadenza presente; la macchina da presa segue il proiezionista che attraversa le stanze in rovina descrivendo com'erano un tempo, poi si siede su una delle poltrone rimaste e tiene in mano una bobina che sembra trovata tra i calcinacci. In *Cinema Komunisto* i racconti dei testimoni e la modalità di svolgimento delle interviste non solo appaiono fortemente influenzate da un sentimento di perdita irreparabile, ma contribuiscono a creare un senso di rimpianto per un tempo, e soprattutto per un paese che non tornerà più.

Come osserva Nevena Daković nel suo saggio sul film, la cronologia degli avvenimenti in *Cinema Komunisto* rivela un'accurata successione di capitoli (dalla costruzione degli studios fino all'ultimo film prodotto) che mappa la struttura motivo-tematica del film, composta da: la "biografia" della Repubblica Socialista Federale di Jugoslavia; la narrazione dei ricordi e della memoria di Tito come figura di potere assoluto; i ricordi personali dei narratori; la storia dell'Avala Film come polo della produzione cinematografica jugoslava; e la storia della cinematografia che ha caratterizzato quegli anni della Repubblica. Il centro della narrazione è addirittura una nostalgia triplice: jugonostalgia, titonostalgia e una nostalgia che potremmo definire cinematografica²⁴³. Questo sentimento nostalgico multiforme si acutizza anche grazie al coinvolgimento dello spettatore nel lavoro di Mila Turajlić. Nello schema della narrazione infatti, gli spettatori sono presenti in una doppia posizione: intradiegetica e extradiegetica. Da un lato infatti contribuiscono come pubblico alla creazione e alla trasmissione di quella memoria collettiva e di quella identità che è cresciuta anche grazie all'immaginario cinematografico; dall'altro il pubblico rivede se stesso in alcune sequenze tratte da film dove i personaggi sono seduti in sala o spiano attraverso la cabina di proiezione. Queste immagini di pubblico intradiegetico diventano parte della memoria collettiva²⁴⁴.

Dopo la notizia della messa in vendita degli studios, gli autori di *Cinema Komunisto* hanno lanciato la campagna "The City of lost films", invitando chiunque avesse testimonianze, memorie, fotografie e souvenir dell'Avala Film a mandare il proprio contributo per creare una specie di museo virtuale della vecchia Cinecittà jugoslava. Tale iniziativa contribuisce a delineare il significato di questo documentario oltre la dimensione puramente cinematografica, conferendogli un valore anche sociale. In relazione alla campagna legata al film, vorrei evidenziare un ultimo importante livello semantico in *Cinema Komunisto*, quello dell'autrice e di una generazione di cineasti che, come Mila Turajlić, sono nati sul calare del sogno jugoslavo, ne hanno assistito alla

²⁴³ Nevena Daković, *Cinema Komunisto i post-komunisto: filmski tekst pamćenja, sećanja i nostalgije*, Belgrado, Univerzitet umetnosti, 2012, p. 11

²⁴⁴ Ivi, p. 17

cancellazione e ora ne denunciano una "confisca della memoria", per citare la scrittrice Dubravka Ugresić.

In relazione al concetto di Ugresić, nell'intervista raccolta a Belgrado, Mila Turajlić mi ha spiegato come il suo film fosse una reazione a quanto era accaduto in Serbia con l'avvento di Milošević e al processo di rimozione della Jugoslavia che è continuato anche dopo la sua caduta. Per la regista *Cinema Komunisto* è un atto politico di resistenza contro chi impone di prendere una posizione a favore o contraria al vecchio dittatore e alla Jugoslavia, senza prima innescare una rielaborazione storica:

«For me personally it's a resistance against a cycle that I've lived through, I think my family lived through many, many times. When the communists came to power in 1945, they erased the image of the Kingdom of Yugoslavia. Very aggressively. And when Milošević came to power, I remember the image of Tito being taken down from our classroom wall. And the images of Milošević appearing everywhere. [...] It was super violent. It happened overnight. Then, bizarrely enough, in 2000 when we had this quasi democratic revolution, instead of starting to talk about the 90s or start to talk about communism, we started pretending like none of that had happened either. It was resistance, not just to process I was seeing after 2000. It was resistance to process that I felt like every generation has had to go through. This idea that to begin a new chapter in our country's history we must pretend there was nothing before. We always start from sum year zero. I think cyclically I have a real problem with that. I have a real problem with that. I feel that it leads us into all of these traumatic resurfacings of memory that happen. And I also feel that we end up with entire generations that have no idea of where we've come from. In that sense, it's a resistance. But it's also very political for me because I think it's an exercise of control and of power. [...] When I really, really struggled with *Cinema Komunisto* to say actually I don't have to take a position. I don't have to say he was a good guy or a bad guy. My generation really doesn't have to take a side. We have the freedom to say, "You know, it was complex." Unless we can say it was complex, we're never going to move forward. We're never even going to manage to tell this story. So yes, I find it, I think it is for me an act of resistance and it is for me a deeply political act as well.»²⁴⁵

Se la regista lamenta²⁴⁶ la rimozione sistematica di un mondo che appartiene alla sua infanzia, dai nomi delle strade alla trasformazione dei vecchi cinema di Belgrado in caffè, Ugresić²⁴⁷ spiega come contemporaneo al crollo del paese multinazionale si sia innescato anche un processo di confisca della memoria collettiva jugoslava, sostituita dalle singole memorie nazionali. La guerra ha soltanto radicalizzato e affrettato tale processo. Una memoria è stata cancellata, un'altra è stata adottata dai singoli stati per la creazione di una propria immagine nazionale, recuperando fatti risalenti alla seconda guerra mondiale. Di fronte all'imposizione di una nuova memoria, costruita artificialmente, ricordare diventa un atto sovversivo. Come tutte le contro-memorie, scrive Stefano Petrunaro, anche le jugostalgie «sono lotte con il potere e per il potere»²⁴⁸, battaglie ingaggiate per contrastare le memorie egemoniche nei paesi successori. Nei nuovi stati gli jugonostalgici erano considerati con sospetto, retrogradi, nemici del popolo e della democrazia, persone che

²⁴⁵ Vedi intervista completa in Appendice.

²⁴⁶ <http://www.cinemakomunisto.com/about-the-film.html> (ultimo accesso: settembre 2017)

²⁴⁷ Dubravka Ugresić, *La confisca della memoria*, in Filip Modrzejewski, Monika Sznajderman (a cura di), *Nostalgia. Saggi sul rimpianto del comunismo*, Milano, Bruno Mondadori, 2003

²⁴⁸ Stefano Petrunaro, *Jugostalgia. Ripensamenti al cospetto della Jugoslavia defunta*, in Rolf Petri (a cura di), *Nostalgia*, Roma, Edizione di storia e letteratura, 2010, p. 257

rimpiangono il comunismo²⁴⁹. Il ricordo di un cinquantennio vissuto insieme rimane negli oggetti portati per il mondo dagli esuli ex-jugoslavi, ma resta il problema se è possibile trasmettere a qualcuno una memoria di questi frammenti sparsi.

Ritengo che un film come *Cinema Komunisto*, una sorta di museo virtuale dell'Avala Film, risponda al compito di comunicare e tramandare una parte di quella memoria collettiva perduta. Se la nostalgia secondo Svetlana Boym è «un intermediario tra la memoria collettiva e individuale», attraverso il linguaggio dell'arte il lavoro di Mila Turajlić può rappresentare il passaggio da una nostalgia restauratrice, di simboli e rituali commemorativi della madrepatria, a una nostalgia riflessiva, maggiormente orientata alla narrazione individuale, ironica e critica, che accoglie il senso della distanza come strumento per raccontare la propria storia e spiegare il rapporto tra passato e presente²⁵⁰. Il film può diventare quindi un "luogo di memoria" funzionale e simbolico, secondo le categorie individuate da Pierre Nora, dal momento che il reale luogo di memoria è scomparso²⁵¹.

Nel rapporto tra il film e la progressiva scomparsa della memoria collettiva dell'Avala ho ritrovato il confronto tra film e museo che Andrea Minuz²⁵² illustra nel suo libro *La Shoah e la cultura visuale*. In entrambi Minuz individua la presenza di un'istanza narrativa finalizzata alla "convocazione delle tracce": i reperti e gli oggetti nel caso del museo, i documenti visivi d'archivio nel caso di film di finzione e documentari. In entrambi si manifesta un intreccio tra la credibilità della prova e l'evocazione di un vissuto che si concretizza in un'esperienza identificativa. I reperti in un ipotetico museo dell'Avala Film come i materiali d'archivio, le fotografie, le testimonianze e le pellicole stesse su cui si basa la costruzione filmica di *Cinema Komunisto*, possono rielaborare la nostra conoscenza del passato in una chiave affettiva oltre che storica. A partire da queste tracce entrambi riproporrebbero un "ritorno dell'assente" attraverso un nuovo riconoscimento del passato collettivo e un'identificazione con il vissuto personale dell'autore o dei personaggi.

²⁴⁹ Dubravka Ugrešić, *op. cit.*, p. 273

²⁵⁰ Svetlana Boym, *Ipocondria del cuore: nostalgia, storia e memoria*, in Filip Modrzejewski, Monika Sznajderman (a cura di), *op. cit.*, pp. 59-66

²⁵¹ Pierre Nora, *op.cit.*, pp. 7-24

²⁵² Andrea Minuz, *op. cit.*, pp.47-51

7. L'interpretazione cinematografica del presente attraverso il recupero memoriale della storia passata

Introduzione al capitolo

Con la nascita delle entità statali indipendenti la storia jugoslava e europea del '900 è stata spesso oggetto di revisioni e reinterpretazioni, allo scopo di creare una narrazione memoriale in linea con i nuovi valori nazionali. Nel mondo cinematografico, dopo la morte di Tito, è stato possibile affrontare alcuni temi legati alla seconda guerra mondiale che erano stati relegati all'oblio dal regime socialista e in nome dell'ideale di "Fratellanza e Unità" tra tutti i popoli. Alcuni autori hanno cominciato a indagare gli aspetti più controversi della storia contemporanea, riutilizzando documenti dell'epoca, filmati d'archivio e materiale fotografico, per creare una nuova interpretazione cinematografica della storia e per denunciare le politiche di revisionismo in atto nei diversi stati nazionali.

Ho scelto tre autori che hanno lasciato esempi significativi del nuovo approccio storico. Il regista croato Lordan Zafranović ha lavorato sui materiali visivi della seconda guerra mondiale per ricostruire l'esperienza del collaborazionismo croato con gli invasori nazi-fascisti, in un percorso documentario fino agli anni '90, che denuncia il pericolo dietro a tutte le forme di nazionalismo. Nel campo della produzione di finzione Emir Kusturica ha fornito la sua personale visione del passato jugoslavo in *Underground*, inserendo filmati documentari nella narrazione di finzione, per creare un ritratto metaforico e apocalittico del regime titino. Danis Tanović invece torna indietro nella storia fino allo scoppio della prima guerra mondiale e all'attentato a Francesco Ferdinando, prova a immaginare cosa accadrebbe se un moderno Gavrilo Princip si trovasse con una pistola nella Sarajevo contemporanea durante le celebrazioni del centenario. La sua riflessione filmica mette in luce nuovamente le difficoltà di un'Europa che non riesce a riconoscere le travagliate vicende balcaniche come parte della propria storia collettiva.

7.1 Il Testamento di Lordan Zafranović

In questa ricerca più volte abbiamo visto come i film, gli autori e anche gli attori possano diventare "terreni" su cui si ingaggiano battaglie memoriali tra diverse interpretazioni del passato. Alcuni autori di area ex-jugoslava si sono confrontati con la storia del Novecento, recuperandone immagini, filmati e personaggi, per fornire delle chiavi interpretative del presente. In relazione ai cambiamenti degli anni '90 uno dei lavori più interessanti è quello fatto da Lordan Zafranović in *Decline of the century: The Testament of L. Z.* (1994). Negli anni '70 e '80 il regista croato aveva realizzato alcuni film storici, presentati in numerosi festival internazionali, sui temi del collaborazionismo e dell'occupazione fascista della Croazia durante la seconda guerra mondiale. Nel 1988²⁵³ iniziò la lavorazione di un documentario sul rapporto con la memoria storica del

²⁵³ Dina Iordanova, *op. cit.*

fascismo, attraverso un'ampia raccolta di materiale video e fotografico d'archivio, inserendo anche le riprese, fatte nel 1986, del processo a uno dei capi del movimento ustascia. Dal 1990, con la salita al potere di Franjo Tuđman, le ricerche di Zafranović cominciarono a essere ostacolate perché il suo documentario non sarebbe stato in linea con l'immagine dello stato croato delineata dai nuovi ideali nazionali. Una campagna di diffamazione sulla stampa lo accusò di tradimento e di partecipare a un complotto internazionale anti-croato, un forte revisionismo critico colpì anche i suoi film precedenti, che furono giudicati antipatriottici. In breve tempo uno dei registi più importanti del cinema jugoslavo venne considerato persona non grata nel suo paese e fu costretto a finire il montaggio di *Decline of the century* in esilio a Praga.

A differenza di altri stati europei che, dopo la fine dell'impero sovietico, sono diventati indipendenti e hanno instaurato un nuovo discorso memoriale sui fatti della seconda guerra mondiale, la formazione di una memoria storica croata degli anni '40 è stata fortemente influenzata dagli eventi tra il '91 e il '95. Mila Orlić²⁵⁴ spiega come le politiche memoriali della Croazia degli anni '90 fossero mediate dalla figura di Franjo Tuđman che aveva impostato la costruzione della nuova identità croata a partire da tre momenti storici diversi: le vicende dello stato fondato da Ante Pavelić nel 1941 e l'eredità del movimento ustascia, le proteste nazionaliste della "primavera croata" del 1971, infine la creazione di un'autonomia statale a cominciare dalle prime elezioni multipartitiche del 1990. Il comune denominatore di questi tre momenti storici consiste nel progetto di fondazione di uno stato indipendente "puramente croato", da cui emerse poi il recupero di una nuova simbologia, dalla bandiera alla moneta, dalla toponomastica alla lingua. Tuđman aveva fatto della costruzione di una nuova memoria pubblica il passaggio fondamentale per la formazione di una nuova identità nazionale, dove il recupero della storia passata faceva emergere un percorso di liberazione dall'oppressione di un intero popolo, un percorso durato decenni. Con l'indipendenza negli anni '90 la formazione dello stato nazionale si basava sul concetto di popolo, status che spettava solo ai croati, non a tutti coloro che risiedevano nei territori nazionali. La definizione del popolo fu all'origine dei conflitti scoppiati nel decennio, perché metteva in luce il tentativo non solo di rivendicare un territorio indipendente, ma soprattutto di definirlo su base etnica. Nella costruzione di una memoria pubblica nazionale Tuđman avviò anche un processo di revisionismo storiografico che lo aveva visto protagonista in un doppio ruolo di politico e storico, pubblicando nel 1989 una delle prime opere di questa corrente. Nel confronto con il ruolo della Croazia nella seconda guerra mondiale, tale revisionismo puntava a ridimensionare soprattutto due aspetti della vicenda collaborazionista croata: la violenza e i massacri compiuti dagli ustascia, che assunsero tratti giustificatori in nome di una lotta per uno stato indipendente, e il numero di vittime, in maggioranza ebrei e serbi ortodossi, nel campo di concentramento di Jasenovac, che oggi è un monumento nazionale.

²⁵⁴ Mila Orlić, *op. cit.*

Il lavoro di Zafranović si sviluppa in chiaro contrasto con le tendenze revisioniste del nuovo governo nazionalista: utilizza le evidenze dei video di repertorio per mostrare l'orientamento fascista dello stato croato di Ante Pavelić, i suoi legami con il Terzo Reich e, inserendo anche immagini delle guerre a lui contemporanee, mette in evidenza una continuità con il presente. Il suo approccio è revisionista in un altro senso, nel recupero di una parte di storia oscura che era stata relegata all'oblio nella Jugoslavia di Tito. *Decline of the century* è un collage impressionante, di più di tre ore, sulla storia croata (e jugoslava) che, attraverso l'impiego di interviste, brani tratti dai film precedenti, estratti di documentari e cinegiornali, riprese di Zafranović al lavoro, collega il passato fascista della seconda guerra mondiale con il presente nazionalista degli anni '90. La sua ricostruzione storica inizia dagli anni '30 con la formazione del movimento ustascia e finisce con le immagini dell'assedio di Sarajevo e delle guerre croate, senza alcun commento di voce fuori campo al collage di materiali. Solo nelle sequenze in cui il regista stesso compare all'interno del film, filmandosi impegnato nel montaggio o nelle ricerche, la sua voce fuori campo dà spazio ai pensieri e alle considerazioni sulla memoria storica croata. In uno stile simile ai documentari di Godard, Zafranović realizza un lavoro post-moderno in cui solo dal frammento è possibile ricostruire il quadro storico; e lo spettatore è lasciato solo a trovare un filo conduttore nel linguaggio frammentato, ma poetico del film. Nell'estetica del frammento come approccio personale alla storia, il film di Zafranović sembra ben rappresentare le caratteristiche tracciate da Rosenstone²⁵⁵ per la reinterpretazione della storia nei film sperimentali: gli eventi storici sono presentati nel quadro di un progresso, in cui il presente degli anni '90 può essere spiegato alla luce di un'evoluzione; la storia ricostruita non è mai quella dei numeri anonimi, ma attraverso filmati, fotografie e la presenza stessa del regista, si comprende come i grandi fatti collettivi influiscano sempre sulle singole esistenze. La ricostruzione storica attraverso l'associazione di frammenti non realizza mai una narrazione chiusa e indiscussa, ma è piuttosto la traccia di una riflessione personale dell'autore non solo sui fatti, ma anche sul linguaggio con cui li comunica. In questo atteggiamento riflessivo il film è il risultato di un approccio personale e emozionale alla storia e ai suoi documenti, che deve essere interpretato come uno sguardo più ampio su un intero periodo. Collegando il passato fascista con le guerre del presente, il regista costruisce un grande atto di denuncia di una violenza che sopravvive nelle memorie non rielaborate del passato, mette in guardia lo spettatore sulle forme di distruzione che possono nascondersi nell'evoluzione del potere nazionalista.

²⁵⁵ Robert A. Rosenstone, *The Historical Film. Looking at the Past in a Postliterate Age*, in Marcia Landy (a cura di), *The Historical Film. History and Memory in Media*, New Brunswick (New Jersey), Rutgers University Press, 2001

7.2 *Underground* di Emir Kusturica: la metafora del mondo jugoslavo

Nell'ambito di una produzione di finzione uno dei film più contestati per la sua re-interpretazione della storia passata è *Podzemlje (Underground)*, 1995) di Emir Kusturica, scritto insieme allo sceneggiatore e drammaturgo Dušan Kovačević. Il film è diviso in tre parti e si apre con i bombardamenti su Belgrado del 1941. Nella prima parte, Marko (Miki Manojlović), un trafficante del mercato nero, convince un gruppo di parenti e conoscenti a proteggersi dai bombardamenti in un rifugio sotterraneo anti-aereo, mentre con il compagno Crni/Blacky (Lazar Ristovski) compie una serie di spedizioni spericolate e ruberie a danni di nazisti e collaborazionisti. Marko rimane fuori dal rifugio, ma con il gruppo sotterraneo avvia una produzione di armi che vende poi al mercato nero, convince anche Crni a scendere sotto terra, così elimina il rivale dalla contesa amorosa per Natalija (Mirjana Joković), un'attrice teatrale. Nella seconda parte il film è ambientato negli anni '60 e '70. Nella Jugoslavia di Tito Marko è diventato un poeta famoso e membro dell'apparato statale comunista, ha sposato Natalija e entrambi hanno costruito un mito delle loro gesta anti-fasciste. Nelle celebrazioni della lotta partigiana, anche Crni è ricordato come glorioso martire per la liberazione del paese e sulle avventure dei tre amici si sta girando un film. Continua intanto la vita nel tunnel dove vive anche Crni insieme alla comunità di rifugiati, convinta che la seconda guerra mondiale sia ancora in corso. Marko e Natalija infatti conducono una doppia esistenza sottoterra e in superficie, hanno costruito un vero e proprio apparato illusorio che, attraverso la diffusione di audio con bombardamenti, discorsi di Hitler e sparatorie, mantiene viva la paura dell'occupazione nazista. Nell'idea illusoria della guerra ancora in corso la piccola comunità è tenuta in schiavitù, impegnata nella produzione clandestina di armi che Marko vende poi all'estero. La grande macchina illusoria è destinata a esplodere e così avviene durante il matrimonio del figlio di Crni, quando, nell'ubriachezza generale, parte un colpo da un cannone costruito nel tunnel e i muri del rifugio crollano, rivelando un intricato sistema di cunicoli sotterranei, destinato a traffici illegali e alla circolazione di migranti tra est e ovest. Crni e il figlio seguono un cunicolo verso la superficie e finiscono sul set del film che celebra le imprese eroiche dei tre amici durante la lotta partigiana. Scambiando il set per la realtà, e avendo quindi conferma dell'idea che la seconda guerra mondiale sia ancora in corso, Crni uccide le comparse in uniforme tedesca, mentre il figlio annega nel Danubio incapace di vivere nella realtà attuale. Con la paura di essere scoperti, Marko e Natalija lasciano il paese, facendo esplodere la casa e quello che rimaneva del bunker sotterraneo. Questa seconda parte del film si chiude con i funerali di Tito, mentre nella terza l'ambientazione si sposta negli anni '90 in un indefinito contesto bellico. Marko, ormai anziano, è bloccato su una sedia a rotelle, mentre Natalija lo aiuta nell'attività di vendita illegale di armi; Crni è diventato capo di truppe paramilitari e cerca ancora il figlio annegato. Dopo alcune trattative con dei trafficanti di armi, Marko è ucciso dal fratello Ivan che, anche lui confinato nel rifugio sotterraneo, ma sopravvissuto all'esplosione del bunker, si vendica su Marko, dopo aver

scoperto l'inganno perpetrato per anni nel tunnel. Dopo l'uccisione del fratello, Ivan si impicca alla campana di una chiesa nel villaggio. Le truppe di Crni uccidono Natalija, che muore sulle ginocchia del marito; i loro corpi sono dati alle fiamme sulla sedia a rotelle che, come una grande torcia, si mette a girare in cerchio sullo scenario apocalittico di distruzione bellica. Il finale di *Underground* è decisamente la sequenza più famosa del film, che dopo una visione della storia così pessimista, si apre a un idillio utopico e surreale: tutti i personaggi del film si ritrovano su una riva del Danubio per partecipare alla festa di nozze del figlio di Crni, rapiti da balli e festeggiamenti non si accorgono che la terra si stacca dalla sponda e viene trascinata via dalla corrente del fiume.

La polemica intorno al film di Kusturica scoppiò in occasione del festival di Cannes del 1995, dove *Underground*, in concorso insieme a *Ulysses' Gaze* (*Lo sguardo di Ulisse*, 1995) di Theo Angelopoulos, vinse la palma d'oro. Anche il film di Angelopoulos tratta il tema delle guerre balcaniche, in particolare dell'assedio di Sarajevo, ma in modo epico e poetico. Nel pieno degli anni '90 e quando ormai giungevano le notizie dei massacri in Bosnia e Croazia, a Kusturica alcuni critici contestavano di aver costruito un velato messaggio di propaganda nazionalista serba, in anni in cui la Serbia era considerata la principale responsabile dei massacri in ex-Jugoslavia. Nella polemica intorno al messaggio del film sono state avanzate ipotesi di un'influenza dello stato serbo, presente nella produzione attraverso la partecipazione della Radio-TV Serbia (RTS). In realtà *Underground* è frutto di una coproduzione internazionale franco-tedesco-ungherese, in cui non è stata dichiarata alcuna partecipazione finanziaria diretta dello stato serbo e lo stesso Kusturica ha sempre affermato che la radio-televisione di stato si è limitata a fornire servizi tecnici, come l'affitto di studios e attrezzature, in cambio dei diritti di programmazione del film nelle reti televisive²⁵⁶. Emir Kusturica era già un regista molto conosciuto nel panorama internazionale, aveva vinto numerosi premi a Cannes, Venezia e Berlino con i suoi primi lungometraggi e credo non avesse problemi a trovare dei produttori internazionali per i suoi film anche nel pieno degli anni '90. Al di là della polemica sulle cifre della produzione, occorre tornare al film, al suo messaggio, all'inserimento di materiali d'epoca usati come "evidenze storiche" e alla figura del regista per analizzare la posizione di *Underground* nei confronti sia del passato jugoslavo sia delle guerre degli anni '90, che il film esplicitamente cita nella trama.

Kusturica è un bosniaco-jugoslavo nato a Sarajevo da una famiglia di origini musulmane. I primi film degli anni '80 sono ambientati nella sua città natale, scritti con lo sceneggiatore e poeta Abdulah Sidran, raccontavano la gioventù jugoslava dal punto di vista bosniaco e avevano indubbiamente contribuito a comunicare l'immagine multi-etnica della città. All'inizio degli anni '90 Kusturica, regista già celebre, si era dissociato da qualsiasi politica nazionalista, volendo rimanere su posizioni non-allineate e, come tanti altri intellettuali, si era proclamato jugonostalgico, preferendo trasferirsi all'estero. Iniziò a girare *Underground* in Serbia negli anni in cui il governo serbo partecipava ai bombardamenti su Sarajevo, scegliendo Belgrado come sua nuova città di

²⁵⁶ Dina Iordanova, *op. cit.*, pp.124-127

residenza. In tempi più recenti Kusturica si è convertito alla fede ortodossa²⁵⁷, ribattezzato con un nome serbo, si è impegnato attivamente nella politica serba e serbo-bosniaca e soprattutto ha attirato nuovamente numerose polemiche con il progetto di costruzione di Andrićgrad²⁵⁸. La cittadella, voluta e finanziata da Kusturica come omaggio allo scrittore premio nobel Ivo Andrić, sorge nell'area della cittadina di Višegrad, luogo dove Andrić aveva trascorso una parte dell'infanzia e che gli aveva ispirato il romanzo *Il ponte sulla Drina*, famosa per la presenza dell'antico ponte ottomano sopra le acque verdi del fiume. Gli edifici costruiti e le manifestazioni che avvengono all'interno della cittadella tendono a reinterpretare in chiave nazionalistica serbo-bosniaca le opere del celebre scrittore jugoslavo, in un luogo, Višegrad, dove la popolazione a maggioranza musulmana ha subito massacri e operazioni di pulizia etnica durante l'ultima guerra.

Nell'approccio al passato di Kusturica in *Underground* emergono degli elementi di jugonostalgia, in particolare nella dedica di apertura del film: «ai nostri padri e ai loro figli, c'era una volta un paese e la sua capitale era Belgrado», e poi nel monologo di chiusura di Slavko Štimac che nel film interpreta Ivan, il fratello di Marko. Nell'utopico finale del matrimonio sulle sponde del Danubio, il personaggio di Ivan è seduto al tavolo del banchetto: mentre gli altri si scatenano nelle danze, guarda in camera rivolgendosi allo spettatore e racconta che lì ormai hanno costruito nuove case, la vita ricomincia, mentre con dolore, tristezza e gioia bisogna ricordare il paese defunto, raccontando ai bambini le storie che iniziano come favole, c'era una volta un paese, anche se questa storia non ha fine. Posta a chiusura del film questa affermazione sembra l'amara rassegnazione a ricordare un paese scomparso per quello che è stato, nel bene e nel male, più che il rimpianto di un tempo felice. Infatti il ritratto della Jugoslavia che Kusturica fa nel suo film è tutt'altro che idealizzato e nostalgico, con una severità cupa e nichilista vuole invece dimostrare come il presente caotico delle recenti guerre balcaniche abbia le sue radici in un passato totalitario.

In *Underground* la visione politica della storia jugoslava non risiede nelle strategie produttive di contorno, ma nelle scelte estetiche. A Kusturica non basta costruire una trama di finzione che metta in scena la sua interpretazione tragi-comica della storia jugoslava, come lunga continuazione di un totalitarismo che tiene il popolo in un inganno, ma cerca una legittimazione nei documenti visivi delle diverse epoche. L'evidenza storica della sua tesi nel film non emerge direttamente dai materiali d'archivio, allora il regista interviene abbondantemente con il montaggio su più livelli: nella selezione delle sequenze d'archivio, nel lavoro di missaggio dei filmati con la colonna sonora, e nell'inserimento dei personaggi di finzione all'interno dei filmati d'epoca. Nella prima parte del film i bombardamenti su Belgrado sono rappresentati nella ricostruzione di finzione

²⁵⁷ Piero Del Giudice, *La posizione di Kusturica "in questa storia"*, in Osservatorio Balcani e Caucaso Transeuropa, 21 aprile 2011, <https://www.balcanicaucaso.org/aree/Bosnia-Erzegovina/La-posizione-di-Kusturica-in-questa-storia-92456> (ultimo accesso: settembre 2017)

²⁵⁸ Davide Denti, *Bosnia: "Abusivi ed evasori". Rischia il sequestro Andrićgrad, la cittadella di Kusturica*, in East Journal, 22 settembre 2015, <http://www.eastjournal.net/archives/65292> (ultimo accesso: settembre 2017)

come sfondo al triangolo amoroso tra Natalija, Marko e Crni e attraverso i filmati d'archivio a colori della reale città di Belgrado distrutta nel '41, dove compare anche Crni tra gli abitanti. Dopo le immagini sui bombardamenti Kusturica sospende il racconto di finzione per inserire una lunga sequenza di materiali d'archivio che illustrano l'arrivo dei nazisti in Jugoslavia, alternati da alcune didascalie nello stile dei film muti per indicare i nomi dei luoghi. A Maribor, in Slovenia, la folla festante con bandierine naziste e braccio alzato accoglie l'arrivo delle truppe di invasori, una scena simile è mostrata in un documentario d'epoca di Zagabria, a Belgrado invece non c'è alcuna folla, si vedono sfilare i carri armati nazisti davanti al saluto militare di pochi soldati. Questa lunga sequenza di estratti documentari è accompagnata dalla canzone tedesca *Lili Marleen*, diventata famosa durante la seconda guerra mondiale per la sua diffusione tra le truppe naziste. Il montaggio in successione dei filmati punta a mettere in evidenza la differenza tra le reazioni della popolazione festante in Croazia e Slovenia e la presenza dei soli militari in Serbia. Tale selezione di materiali d'epoca mira a rappresentare (esclusivamente) croati e sloveni come collaborazionisti della truppe nazi-fasciste, in linea con la rappresentazione del contesto sociale nella trama di finzione, in cui i due partigiani serbi Marko e Crni compiono spedizioni punitive soprattutto contro i collaborazionisti jugoslavi. Nella seconda parte del film Kusturica fa di nuovo ampio uso di materiale d'archivio per raccontare l'ascesa al potere di Tito, la parata con l'immagine di Stalin subito dopo la liberazione, le strette di mano a coloro che si sono distinti nella resistenza e i discorsi pubblici di fronte alla folla belgradese. In tutte queste sequenze Kusturica inserisce il personaggio di Marko nei filmati d'archivio e, attraverso un campo-controcampo serrato tra le immagini d'archivio e il film di finzione, delinea in maniera quasi ossessiva il ruolo di Marko nell'establishment comunista di Tito, fino a mostrare il personaggio mentre tiene un discorso davanti alle folle con l'audio originale. A conclusione della seconda parte la canzone di connotazione nazista *Lili Marleen* è ripresa dal regista, missata sulle sequenze documentarie della morte di Tito, dalla notizia del decesso fino ai funerali con i numerosi capi di stato. Queste sono le ultime immagini di repertorio inserite nel film, per la terza parte e la rappresentazione della recente guerra balcanica, Kusturica si affida unicamente allo stile caotico della sua finzione. La canzone così ripresa si presenta come un filo conduttore storico che, anche in un contesto successivo alla seconda guerra mondiale, crea un ponte tra le immagini di Tito e quelle degli anni '40, nell'idea di una "naturale" continuità dell'ideologia fascista anche dopo la fine della guerra.

Riguardo a questo uso dei materiali d'archivio Kriss Ravetto-Biagioli²⁵⁹ ha sottolineato come nella rappresentazione del nazismo in Croazia e Slovenia molti critici avessero visto una conseguente celebrazione dei serbi come gli unici veri partigiani, ma tale posizione critica è smentita dal pessimo ritratto che Kusturica fa dei suoi personaggi di finzione. I protagonisti sono opportunisti e assassini: nella prima parte Marko e Crni agiscono in nome del movimento partigiano, ma le loro

²⁵⁹ Kriss Ravetto-Biagioli, *Laughing into an Abyss. Cinema and Balkanization*, in Anikò Imre (a cura di), *A companion to Eastern European cinemas*, Oxford (U.K.)-Malden (USA), Wiley-Blackwell, 2012

azioni sono ben distanti dagli ideali di liberazione della nazione, compiono traffici e rapine, si contendono Natalija in un clima esaltato di alcol e musica balcanica sfrenata. Ravetto-Biagioli si focalizza in particolare sul personaggio di Marko, poeta ed eroe della resistenza, assassino e trafficante di armi, che arriva a sacrificare uomini, donne e bambini, facendo saltare il rifugio sotterraneo, quando questo rischia di essere scoperto. Egli rappresenta l'aspetto manipolatorio di un potere che tiene in schiavitù una comunità, approfittandosi di paure e credenze collettive. È nella metafora del sotterraneo che va cercata la critica politica e storica di Kusturica e la sua condanna dei leader socialisti jugoslavi. Rappresentata dal personaggio di Marko, che nei filmati storici dell'ascesa titina intensifica la sua presenza quasi a sottolineare una continuità tra realtà e finzione, la classe politica socialista jugoslava è colpevole non solo di aver mentito per decenni al popolo, tenendolo in una condizione di oscura ignoranza, ma anche di essersi imposta come elite privilegiata con il potere di usare a piacimento fondi pubblici e speculare sul commercio di armi e merci. La denuncia politica sta anche nelle scelte estetiche e Kusturica recupera la tradizione irriverente dell'Onda Nera jugoslava, costruendo uno spettacolo della politica esageratamente sontuoso affinché l'eroico diventi farsesco e grottesco, infatti l'inserimento dell'elemento finzionale (il personaggio di Marko) nei materiali documentari si fa così assiduo da mettere in discussione l'effetto di realtà dei filmati d'archivio. Questi inserimenti evidenziano come le figure storiche, in particolare Tito, proprio perché emblemi di ideali collettivi, rischiano di trasformarsi in ridicole caricature. Nel continuo confronto tra i due mondi, rileva Ravetto-Biagioli, Kusturica radicalizza il grottesco delle figure sopraelevate, come puri fantocci del potere, e sposta l'attenzione su ciò che sta sotto quel "trionfo di stupidità"²⁶⁰, non necessariamente con sguardo clemente, infatti l'esplosione del rifugio di Crni mostrerà una realtà parallela sotterranea, fatta di cunicoli in collegamento tra est e ovest, e un'umanità bizzarra composta da nazionalisti, trafficanti, seguaci di Tito, disertori, mercenari, rifugiati e soldati delle Nazioni Unite. Nel contrasto tra la realtà sotterranea e un'altra realtà mostrata dai documentari d'archivio, «history has remained an underground without a public voice»²⁶¹.

Nella terza parte del film il grottesco lascia il posto al tragico. Una delle critiche più feroci rivolte a Kusturica riguarda la rappresentazione della guerra degli anni '90 in un indistinto paesaggio di distruzione senza alcun riferimento a vittime e responsabili. Il regista, che era stato così preciso nelle parti precedenti nel mostrare volti e personaggi reali della storia jugoslava, nel finale presenta la guerra come "naturale" conseguenza delle epoche precedenti, ma i personaggi sembrano muoversi quasi in un paesaggio apocalittico onirico e metaforico, più che in un contesto storico identificabile. Per questa mancanza di riferimenti precisi Dina Iordanova²⁶² e Slavoj Žižek²⁶³ hanno

²⁶⁰ Ivi, p. 94

²⁶¹ Ivi, p. 93

²⁶² Dina Iordanova, *op. cit.*

²⁶³ Slavoj Žižek, *Multiculturalism, or, the cultural logic of multinational capitalism*, in *New Left Review*, n. 1/225, 1997

accusato il film di assecondare lo stereotipo di amoralità selvaggia e brutale innata nel carattere sociale balcanico. La storica Judith Keene²⁶⁴ rifiuta invece tale posizione critica, sostenendo che in realtà il film mostra il fallimento di uno dei miti su cui si basava la Jugoslavia di Tito, quello di "Fratellanza e Unità", in particolare nella sequenza in cui Ivan uccide a bastonate il fratello Marko dopo aver scoperto il suo inganno. Un cavallo bianco attraversa la scena del villaggio dato alle fiamme dalle truppe paramilitari di Crni, questo elemento quasi surreale mette ancor più in evidenza l'orrore del paesaggio circostante: «In the final arresting scene of magical realism Kusturica reminds us that the old Yugoslavia below and now above ground is an imaginary place cut off from the European landmass and existing only in the fragmentary recollections of those who can recall it»²⁶⁵. Come per Lordan Zafranović l'approccio cinematografico di Kusturica alla storia passata è filtrato attraverso l'esperienza personale e la posizione intellettuale dell'autore di fronte agli eventi degli anni '90. Entrambi i registi si inseriscono in una corrente di revisionismo storico iniziata dopo la morte di Tito, che ha permesso la formazione di una memoria collettiva e cinematografica alternativa.

Il film di Kusturica ha generato schieramenti opposti di critici e studiosi, tra chi l'ha osannato come capolavoro originale, e chi vi ha visto un messaggio propagandistico sotto un caos estetico e musicale. A posteriori, nel suo rapporto con la memoria cinematografica jugoslava e post, credo non sia possibile separare *Underground*, e tutte le polemiche che ha suscitato, dall'anno della sua uscita, il 1995, quando le guerre in Bosnia e in Croazia erano ancora in corso; molto probabilmente la contingenza storico-politica e la vicenda personale del regista hanno influito sull'accoglienza del film. Vorrei concludere questa riflessione su *Underground* con una delle analisi più complete nel panorama delle diverse interpretazioni critiche. Igor Krstić²⁶⁶ esamina il film nel contesto più ampio del recupero post-moderno dei materiali documentari e vi vede una messa in crisi del concetto di verità storica. Krstić interpreta *Underground* secondo l'impianto teorico delineato da Linda Hutcheon²⁶⁷, per cui il cinema post-moderno opera una "riscrittura" della storia secondo le seguenti caratteristiche: una narrazione auto-referenziale che faccia sempre riferimento alla struttura finzionale del film; l'uso di ironia e parodia, quali strumenti per rivelare la natura "costruita" anche degli elementi di realismo; una reinterpretazione finzionale che metta in evidenza i diversi punti di vista sui fatti storici; il superamento e lo smantellamento di categorie oppositive assolute come realtà/finzione, verità/immaginazione, buono/cattivo, attraverso la combinazione di materiali e generi diversi ad esempio il documentario nel melodramma o il noir nella fantascienza; infine l'intertestualità, che permette la citazione e il libero riutilizzo di altri film, mettendo in crisi le categorie statiche di realismo e autenticità. Sono tutti elementi presenti anche nel film di Kusturica.

²⁶⁴ Judith Keene, *The Filmmaker as Historian, Above and Below Ground. Emir Kusturica and the Narratives of Yugoslav History*, in *Rethinking History*, vol. 5 n. 2, 2001

²⁶⁵ Ivi, p. 248

²⁶⁶ Igor Krstić, *Representing Yugoslavia? Emir Kusturica's Underground and the politics of post-modern cinematic historiography*, in *Tijdschrift voor Mediageschiedenis, Media & Orlog*, vol. 2 n.2, 1999

²⁶⁷ Linda Hutcheon, *A poetics of postmodernism: history, theory, fiction*, New York-London, Routledge, 1988

Underground, sottolinea Krstić, si apre e si chiude con l'intestazione tipica delle favole, «c'era una volta un paese», che suggerisce già un racconto fittizio, in cui il recupero "artificiale" della storia mette in evidenza "l'artificialità" della realtà comunista e della sua interpretazione del passato storico. La storia dell'ex-Jugoslavia è inserita nella trama melodrammatica di un triangolo amoroso, dove il genere melodrammatico è un importante mediatore collettivo per i sentimenti di perdita e colpa tra passato e presente. Il coinvolgimento emotivo, insieme alla spettacolarità della messa in scena, contribuiscono così a diffondere tra il pubblico un'esperienza di lutto e di nostalgia non per la Jugoslavia reale, che il film demonizza, ma per l'ideale perduto che la Jugoslavia poteva essere. Tale senso di nostalgia per un ideale scomparso coincide con i toni melodrammatici del film ed è sostenuto dall'uso del colore, dei gesti, della musica. Nella logica post-moderna della libera citazione e reinterpretazione di altri materiali, attraverso la ripresa della canzone tedesca Lili Marleen, Kusturica inserisce alcuni riferimenti al film omonimo, *Lili Marleen* (1981) di Rainer Werner Fassbinder: Natalija è un'attrice che recita di fronte alle truppe naziste a Belgrado e ha una storia con un generale tedesco che supporta la sua carriera, il suo personaggio ricorda quello di Willie nel film di Fassbinder, interprete della famosa canzone, che si divide tra un ebreo della resistenza tedesca e un nazista che la lancia nel mondo dello spettacolo. Krstić osserva come Kusturica imposti un ironico confronto tra i due film, la caratterizzazione dei personaggi è molto simile in relazione alla rappresentazione del contesto storico come grande spettacolo: «Marko's betrayal, as well as the underground as a metaphor for a history that is imaginary and make-believe, refers to the theme of cinemas selfreference to a history that is itself a created spectacle»²⁶⁸. In questo senso *Underground* può essere considerato allegoricamente un film su un periodo storico che si presenta come un grande spettacolo cinematografico, un palcoscenico che fa emergere la meschinità dei suoi attori. I personaggi recitano una parte in un inganno verso gli altri e verso se stessi, all'interno della finzione del film: Marko è un trafficante di armi che assume il ruolo di poeta del regime comunista, Natalija è un' approfittatrice diventata celebre attrice di teatro, Crni si crogiola nell'auto-illusione di essere un eroe della resistenza e un combattente sotterraneo di Tito. Nel confronto con la storia della Jugoslavia comunista se da un lato il film coinvolge lo spettatore in un sentimento nostalgico, stimolato dagli elementi melodrammatici della trama, dall'altro l'uso della satira e della parodia allontanano lo spettatore dai personaggi, dai loro sotterfugi e della viltà del loro comportamento. Nella rappresentazione della vita sotterranea i riferimenti estetici di Kusturica potevano essere molteplici²⁶⁹, da *Kanal* (*I dannati di Varsavia*, 1957) di Andrzej Wajda a *Metropolis* (1927) di Fritz Lang, ma secondo Krstić l'elemento metaforico del tunnel in *Underground* è comprensibile solo attraverso un richiamo ad un realismo magico cinematografico. L'idea surreale di un gruppo di persone tenute pacificamente sottoterra attraverso gli strumenti della finzione (il rumore dei bombardamenti riprodotto da Marko) e della propaganda

²⁶⁸ Igor Krstić, *op. cit.*, p. 149

²⁶⁹ *Underground* sarà poi un riferimento per la rappresentazione del tunnel in *Pretty Village* di Srđan Dragojević.

offre una visione distopica della storia, in cui alcuni elementi magico-realistici servono a tratteggiare un'interpretazione metaforica della macchina illusoria totalitaria. Il film ritrae una situazione realistica che è simbolizzata fino a renderla assurda. Oltre ai precedenti cinematografici, c'è anche un riferimento al mito platonico della caverna: le ombre proiettate sono credute figure reali sotto l'effetto della propaganda, la presenza dell'elemento surreale nel film è fondamentale per comprendere che non è possibile rappresentare la "realtà" della storia jugoslava senza trascenderla attraverso la finzione, la realtà storica reale è stata definitivamente corrotta e manipolata dall'illusione del comunismo. In questa visione della storia passata si inseriscono anche l'alterazione ironica dei filmati d'archivio e l'inserimento dei personaggi fittizi: si tratta di una rilettura parodistica delle strategie propagandistiche di riscrittura della storia, così anche la messa in scena parodistica e kitsch di un film celebrativo sulle avventure dei tre amici è una denuncia ironica di un'industria cinematografica che partecipava a quelle strategie manipolatorie della storia. L'impossibilità di una rappresentazione realistica della Jugoslavia, nell'ottica di Kusturica, ci conduce alla comprensione del finale del film. Anni dopo la sua fuga dal sotterraneo e la perdita del figlio, Crni è diventato il capo di truppe paramilitari che stanno dando alle fiamme un villaggio, un ufficiale dei caschi blu gli chiede per chi stesse combattendo, se per ustascia o cetnici o partigiani, e Crni attonito risponde che sta combattendo per il suo paese. Secondo Krstić il finale del film, privo di riferimenti storici o geografici, è il risultato del processo ingannevole messo in scena nella seconda parte: gli abbagli del comunismo hanno condotto i personaggi sotterranei a una patologica perdita della realtà, a una caccia immaginaria dei fantasmi fascisti nella guerra ai territori ex-jugoslavi, dove nuovi inganni e distorsioni della realtà stanno trasformando l'ideale comunista di fratellanza e unità in pulizia etnica e deportazioni. Kusturica nel suo film non fa riferimento a questioni di religione o etnia, il suo finale a tratti surreale vuole mettere in scena una caccia ai fantasmi del passato, alimentata dai nuovi raggiri del potere: i serbi alla ricerca dei fantasmi ustascia, i croati di quelli cetnici della seconda guerra mondiale, e le reminiscenze degli ottomani in Bosnia. Le vittime sono reali, i nemici politicamente costruiti. Alla luce della storia degli anni '90, sul finale di *Underground* Krstić conclude con una lettura in chiave psicoanalitica, dove il mondo sotterraneo rimanda all'inconscio collettivo di una intera comunità: «The film therefore not only rewrites the histories of communist myth makers, but also the stereotypes of age old ethnic violence and hatred in the Balkans and offers a different 'meta-narrative' towards the history of Yugoslavia. A "meta-narrative" that is not only metafictional but in a metaphorical way also psychoanalytical. The underground stands for this phantasmatic Yugoslavia, for a collective unconscious Yugoslavia.»²⁷⁰

²⁷⁰ Ivi, p. 156

7.3 L'Europa è morta a Sarajevo: *Death in Sarajevo* di Danis Tanović

Emir Kusturica in *Underground* ha fatto una rilettura del passato jugoslavo per mostrare le sue conseguenze nel presente dei primi anni '90. Un altro regista molto popolare in area balcanica è andato ancora più indietro nella storia della regione e dell'Europa, fino allo scoppio della prima guerra mondiale, per cercare delle risposte al presente bosniaco.

Nel 2002 Danis Tanović ha ricevuto il premio oscar al miglior film straniero per il film *Ničija zemlja* (*No man's land*, 2001) ambientato durante il conflitto bosniaco, i suoi film successivi sono stati molto premiati a Berlino, Cannes e nel panorama cinematografico internazionale, fino alla sua ultima opera *Smrt u Sarajevu* (*Death in Sarajevo*, 2016) premiata con l'orso d'argento all'ultimo festival di Berlino.

Death in Sarajevo è tratto dal monologo teatrale di Bernard-Henri Lévy "Hotel Europa" ed è ambientato durante le celebrazioni per il centenario dello scoppio della prima guerra mondiale a Sarajevo. Nell'hotel Europe di Sarajevo c'è un gran movimento per l'arrivo di ospiti europei importanti in occasione delle celebrazioni storiche: un autore francese sta preparando un monologo per lo spettacolo teatrale della sera, una giornalista bosniaca sta girando le interviste per un servizio televisivo sul centenario, intanto il direttore dell'hotel cerca di sedare uno sciopero dei dipendenti dell'albergo per non creare disagi agli ospiti.

Con uno stile di ripresa documentaristico il film di Tanović imposta un discorso filmico sulla memoria dell'attentato a Sarajevo su due livelli che si sviluppano paralleli: le storie puramente finzionali dei personaggi all'interno dell'hotel, e le interviste sul tetto. Tanović utilizza la cornice del servizio televisivo per inserire nel film l'analisi reale di storici e studiosi intervistati da Vedrana, giornalista anche nella realtà. Di fronte alle telecamere televisive si alternano professionisti reali e un personaggio fittizio: Bojan Hadžihalilović, professore di design, racconta le vicissitudini storiche della costruzione di un monumento dedicato alla memoria dell'attentato a Francesco Ferdinando; Nihad Kreševljaković, storico, discute sulla riappropriazione nazionalistica serba della figura di Gavrilo Princip; infine Vedrana intervista un moderno Gavrilo Princip (interpretato dall'attore Muhamed Hadžović), che dice di essere un lontano discendente dell'eroe nazionale jugoslavo. Gavrilo e la giornalista cominciano a discutere davanti alle telecamere a tal punto che sono costretti a interrompere le riprese: il centro della questione non è stabilire se Gavrilo Princip sia un eroe o un terrorista, ma l'ospite della trasmissione pretende di attribuirgli una nazionalità serba, anche se il giovane attentatore si è sempre dichiarato jugoslavo.

Subito il diverbio tra i due personaggi si sposta sui fatti delle guerre più recenti. Intanto in una stanza dell'hotel l'attore francese Jacques deve preparare un monologo teatrale che celebri la storia europea a Sarajevo e prova le battute guardando in camera. Il suo personaggio segue il dramma teatrale scritto da Lévy, ma esita, non riesce a trovare le parole giuste per parlare di fronte alla platea di una città che è stata protagonista della storia europea all'inizio del '900 e qualche

decennio dopo abbandonata da quella stessa Europa. Un montaggio alternato e una ripresa molto fluida porta avanti tutte le storie che si svolgono nell'hotel, creando così un microcosmo che rappresenti la Bosnia, intrappolata tra il presente della difficile situazione economica e le diverse forme di rielaborazione del passato.

Nello stesso luogo Tanović ha rappresentato una Sarajevo che è sempre al centro di diverse rivendicazioni memoriali, un luogo che l'Europa, un'Europa intellettuale, ancora non sa capire e di fronte al quale mostra solo dei sensi di colpa. Nel tre piani dell'albergo in cui si svolgono le storie del film, il regista concentra un secolo di storia e la sua rielaborazione memoriale: lo sciopero del personale nelle cucine e nei locali sotterranei è lo specchio di una crisi economica e politica del paese dopo gli accordi di Dayton, sul tetto la discussione tra Vedrana e Gavrilo mostra come la guerra recente sia ancora al centro di interpretazioni memoriali e di come il trauma culturale dell'assedio della città funzioni da strumento collettivo di identificazione, infine l'impasse del personaggio francese rappresenta molto bene l'atteggiamento dell'Europa, che non ha mai riconosciuto alla Bosnia un posto centrale nelle sue politiche memoriali storiche, nonostante Sarajevo sia stato il luogo di inizio e fine della sua storia contemporanea.

La riflessione cinematografica di Tanović sulla Bosnia di oggi e sulla sua continua ricerca di un'identità (europea/balcanica/musulmana) usa come espediente centrale il personaggio di Gavrilo Princip. Chi è Gavrilo Princip? Un terrorista o un liberatore? Un nazionalista serbo o un sognatore jugoslavo? E cosa succederebbe se Princip si trovasse oggi con una pistola sul tetto di un albergo nella periferia d'Europa che ha già sofferto troppe guerre in un solo secolo? Il Gavrilo di Tanović ha portato con sé una pistola e nella discussione con la giornalista le chiede chi dovrebbe uccidere oggi, Vedrana risponde che a nessuno importerebbe nulla, sarebbe solo una foto in facebook con alcuni like. Gavrilo però sente ancora di dover affermare che la libertà si ottiene combattendo, che il paese deve essere ancora liberato. Ma da quali invasori? Questo è il problema, sostiene Gavrilo, gli oppressori attuali sono invisibili, si muovono in auto ufficiali blindate, fanno prestiti per dire alla gente come deve vivere, sono le forze straniere europee ridicole, inviate in aiuto, ma che non hanno mai realizzato nulla. Vedrana gli risponde che i ridicoli e gli stupidi sono loro, bosniaci ed ex-jugoslavi, che invece di unirsi e aiutarsi tra loro, hanno passato la vita a scontrarsi, non ha senso cercare sempre la colpa negli altri invece di ammettere i propri errori. Ma allora chi ucciderebbe oggi Gavrilo Princip? Solo se stesso, afferma Vedrana, perché, dopo tutto quello che è successo in quel '900, oggi non rimane alcun Francesco Ferdinando da eliminare, nessun assassinio pubblico potrebbe cambiare nulla della situazione attuale. Oggi, forse più di allora, Gavrilo rimarrebbe soltanto un ragazzo di 19 anni, un idealista, un romantico, un rivoluzionario che non può trovare un posto in una società che non riesce neppure a commemorare i suoi eroi.

Come il Princip del 1914 anche il Gavrilo di Tanović viene ucciso, ma non dagli occupanti oppressori, da quello stesso popolo che voleva liberare. Una guardia incaricata della sicurezza nell'hotel ha visto Gavrilo con la pistola in mano e gli ha sparato credendolo un terrorista. Gli spari

hanno fatto scattare un allarme di evacuazione in tutto l'hotel, presto sgomberato. Vi rimane solo il direttore, nel suo ufficio, davanti alla televisione, guarda, in diretta dal Teatro Nazionale, lo spettacolo "Hotel Europa" che l'ospite francese stava preparando.

Il personaggio di Gavrilo Princip è una figura storica riattualizzata per parlare della Bosnia di oggi, erede delle guerre degli anni '90, e di un'Europa che non ha mai cercato di comprendere la storia delle aree balcaniche. Ho intervistato Danis Tanović durante il periodo di ricerca a Sarajevo e gli ho chiesto chi fosse Gavrilo Princip nel suo film. Questo personaggio storico rimane una figura controversa e dibattuta in Bosnia:

«Really when you're talking about... When we're talking about killing, there's always two sides of story. There is side of the one has been killed and the side of the one who killed. And so in politics of everyday this view change as politics change, so immediately after the attempt of Sarajevo he was of course considered as a murder, you could only say I even heard classification of terrorist. Even though terrorism didn't exist as a word in those times, but today it is. Then, you know, with the winning of Yugoslavia idea in 1945 he became a hero again. And in 1992, as he was served he became persona non grata in Sarajevo again, somebody talked about. So as time passes by in most of the countries, emotions go down people think of history. It's only in these parts of world that an event of 100 years ago is still perceived as something that happened yesterday. To a lot of people it's a bigger subject than economy or how to survive, which I find completely crazy. This is the base of the film *Death in Sarajevo*. This incredible situation in which people get more passionate about: is it Gavrilo Princip a terrorist or a freedom fighter? [...] Gavrilo Princip is and will forever stay, a romantic guy who, righteously so, I'd say, killed a guy who represented the occupation.»²⁷¹

Con la creazione del suo personaggio Danis Tanović ha voluto denunciare il revisionismo storico a cui sono sottoposte anche figure molto lontane nel tempo, in atto nei nuovi paesi ex-jugoslavi e ad opera delle diverse entità nazionali. Il 28 giugno 2014 l'anniversario per il centenario dall'attentato a Francesco Ferdinando e alla moglie Sofia ha avuto in Bosnia Erzegovina due celebrazioni distinte²⁷²: quella ufficiale a Sarajevo con diversi eventi tra cui anche il concerto della Filarmonica di Vienna, e poi a Višegrad dove le autorità serbo-bosniache, insieme al regista Emir Kusturica, hanno organizzato una contro-commemorazione per festeggiare l'inaugurazione di Andrićgrad e celebrare Gavrilo Princip come eroe del nazionalismo serbo, martire antesignano dell'indipendenza del popolo serbo.

Giorgio Fruscione in *East Journal* scrive come la memoria di Princip abbia seguito le vicende politiche dei paesi balcanici, attribuendogli, da eroe o da terrorista, la responsabilità dello scoppio della prima guerra mondiale, quando in realtà i paesi europei si stavano preparando da anni al conflitto. Inoltre le continue revisioni storiche a cui questa memoria è sottoposta si concentrano più sul gesto dell'assassinio che non sulla figura dell'assassinato. Secondo le deposizioni del processo ai membri di Mlada Bosna (Giovane Bosnia), l'organizzazione che aveva pianificato l'attentato, tutti

²⁷¹ L'intervista è stata realizzata a luglio 2016 a Sarajevo; la stesura completa è in Appendice.

²⁷² Davide Denti, *La doppia commemorazione del centenario dell'attentato di Sarajevo*, in Osservatorio Balcani e Caucaso Transeuropa, 17 dicembre 2015, <https://www.balcanicaucaso.org/aree/Bosnia-Erzegovina/La-doppia-commemorazione-del-centenario-dell-attentato-di-Sarajevo-165477> (ultimo accesso: settembre 2017)

i membri, che erano croati, serbi, musulmani, tra cui anche Princip, si dichiaravano "jugoslavi" e a favore di una unificazione dei popoli slavi del sud oppressi dall'impero austro-ungarico, avevano come modello diretto l'esperienza del Risorgimento italiano. Come nel caso italiano il Piemonte era stato uno dei centri della lotta per l'indipendenza, così nei Balcani lo era stata la Serbia. Lo dimostra la sua influenza sugli altri territori nelle guerre balcaniche del 1912-'13, ma la realtà di Princip era la difficile vita rurale della campagna bosniaca, che aveva rapporti di tipo feudale con i dominatori asburgici. Il gesto del giovane Gavrilo mise fine a un impero colonialista e nacque dagli stessi ideali di libertà su cui si poggia oggi l'Europa: «a cent'anni dall'attentato di Sarajevo, a fronte dell'odierna situazione nei Balcani – di nuovo divisi e strettamente dipendenti alle grandi potenze europee – il gesto di Gavrilo Princip continua a errare incerto tra opposte interpretazioni, diviso tra glorificazioni e revisioni storiche, tra memoria comune e materia di scontro, tra patriottismo e nazionalismo, perdendo di fatto tutta la sua carica positiva, fino a diventare del tutto vano.»²⁷³

Io vorrei concludere invece con quell'Europa, resa impacciata nelle parole esitanti del personaggio francese di fronte al dolore delle memorie ex-jugoslave. Nell'intervista raccolta a Sarajevo, Tanović mi ha raccontato come, per il personaggio di Jacques, sia partito dal testo di Lévy:

«The starting point of the script was actually 100 years of, how to say, the attentat. And actually Bernard-Henry Lévy wrote a piece and I asked me if I could do something, but very quickly I realized it's a mono drama, one hour and half, and there was nothing I could do, but then, eventually, I took this guy, this French who was coming to the hotel. [...] These eight minutes of him is what he states in the piece. And then around it I want it to build a Bosnia perspective 'cause that was a very French philosophical perspective on the thing. I wanted it to made a commoner to experience that, to show how people basically don't care about it, don't care any one in any way. [...] It's obvious if you live in one place, if you're part of one place and somebody is coming from outside. Even knowing that place very, very good, you still have different opinion because of your culture, your background, because of your social background, because of the language, you're coming from. You're thinking in a different way, you're seeing it in different, and I know it 'cause I lived for many, many years abroad. I lived in Brussels, I lived in Paris, I lived in Ireland, I lived in Spain, I lived in Italy. So it's really tough, It's inevitable, that people who are coming here, having different perspective on things from who is living here. So yes, I wanted to show them too.»²⁷⁴

Tanović riprende un tema che aveva già affrontato nel suo famoso *No man's land* in cui aveva messo in scena l'incapacità delle forze militari e diplomatiche internazionali di rapportarsi con la realtà della guerra in Bosnia e quindi di essere d'aiuto. Ne emergeva una dura accusa ai vertici delle potenze internazionali che, sui luoghi colpiti da massacri, comparivano di fronte alle telecamere come "salvatori" dei territori bosniaci, nascondendo in realtà la totale impotenza effettiva dell'esercito ONU. Qui l'impotenza non riguarda il contesto bellico, ma quello memoriale. Il pensiero di Lévy²⁷⁵ e del suo monologo non è recitato per intero dal personaggio di Tanović, ma

²⁷³ Giorgio Fruscione, *Gavrilo Princip, storia di un "eroe europeo"*, in East Journal, 3 luglio 2014, <http://www.eastjournal.net/archives/45132> (ultimo accesso: settembre 2017)

²⁷⁴ Vedi intervista completa in Appendice.

²⁷⁵ Bernard-Henri Lévy, *Hotel Europa. Drame*, Venezia, Marsilio, 2014

rimane "tra le righe" anche nei ruoli degli altri personaggi e soprattutto nella morte finale del nuovo Gavrilo Princip. Di fronte alla memoria di una storia che è balcanica, bosniaca ed europea allo stesso tempo, l'Europa non può separare il ricordo dei fatti di cento anni prima da quello di Sarajevo e di Srebrenica degli anni '90. C'è qualcosa di imbarazzante, dice il personaggio di Lévy, nel venire qui, a Sarajevo, a tenere una conferenza su quell'Europa che vent'anni fa ha lasciato morire diecimila abitanti di questa città. Nel giorno di inizio del "secolo breve" lui, francese ed europeo, è lì per tenere alta la bandiera dell'idea europea, considerata l'ultima speranza per quei popoli che sognano di entrare nell'Unione politica, ma l'eco del "mai più" è già riecheggiato troppe volte in un secolo: l'Europa è morta in Spagna, a Auschwitz, è morta a Sarajevo «e in tutte le Sarajevo di oggi»²⁷⁶.

²⁷⁶ Ivi, p. 33

8. La rappresentazione del corpo come "luogo" del trauma e della sua rielaborazione nel cinema bosniaco femminile

Introduzione al capitolo

Partendo dalla considerazione che il ricordo presenta sempre una dimensione privata, "incarnata" (embodied) nella storia del singolo individuo, e una dimensione influenzata dalle relazioni sociali (embedded) che lo circondano, questo capitolo esplora il tema del corpo come mediatore di una memoria cinematografica nella produzione post-jugoslava. Tra i mediatori della memoria culturale il corpo è l'unico che non può prescindere da un legame con l'esperienza fisica ed emotiva del soggetto che ricorda. Tuttavia nella trasmissione di un patrimonio il corpo riflette anche un sistema di valori sociali e culturali relativi alle definizioni di genere ed etnia, e le conseguenti relazioni di potere tra le categorie. Il cinema femminile e femminista ha fatto del corpo il perno centrale per una messa in discussione della rappresentazione stereotipata legata al genere, riflesso di uno sguardo patriarcale. La rappresentazione del corpo come mediatore memoriale è un tema diffuso tra le cinematografie ex-jugoslave, che indubbiamente nel cinema bosniaco ha dato i suoi risultati più interessanti. In questo capitolo mi soffermo sulle opere di tre registe bosniache che hanno fatto del corpo femminile sullo schermo un "luogo" per la narrazione e la rielaborazione del trauma e per il superamento di un'immagine della donna relegata allo stereotipo di vittima etnica. Nei film e nei personaggi di Jasmila Žbanić, Aida Begić e Ines Tanović il cinema diventa uno strumento di rivendicazione di un modo diverso di guardare alla società bosniaca contemporanea, dove il corpo femminile riacquista un ruolo politico attivo.

8.1 Il corpo, mediatore di memorie

Nel rapporto tra la dimensione personale dell'esperienza individuale e la dimensione collettiva delle reti sociali, la memoria necessita di mediatori che ne garantiscano la trasmissibilità. Nell'ambito della memoria culturale i mediatori diventano fondamentali per fornirle un supporto concreto e accessibile alla collettività che condivide tale cultura. Ciascun mediatore, scrive Aleida Assmann²⁷⁷, offre un approccio specifico alla memoria culturale, nell'evoluzione del pensiero umano infatti la tecnologia ha profondamente cambiato i sistemi tecnici di registrazione e mediazione, a partire dalla scrittura a mano fino alla più recente archiviazione computerizzata che, nella trasmissione culturale, ha diffuso i concetti di sovrascrivibilità e di ricostruibilità permanente del ricordo. Oltre alla scrittura, tra i mediatori di memoria Assmann annovera anche: i luoghi, dove sono avvenuti significativi eventi storici o biografici e dove il ricordo può essere rianimato oltre l'oblio collettivo; le immagini, che emergono soprattutto quando l'articolazione verbale non basta e possono essere una rappresentazione dell'emozione e dell'inconscio, e il corpo.

²⁷⁷ Aleida Assmann, *Ricordare. Forme e mutamenti della memoria culturale*, Bologna, Il Mulino, 2014, pp. 269-330

Il corpo è decisamente un mediatore singolare perché non si tratta di uno strumento di trasmissione estraneo all'individuo, è un mediatore che "registra" gli effetti psichici del lavoro mnestico e se ne fa filtro con il mondo esterno. A differenza degli altri mediatori, attraverso cui l'esperienza trascende il singolo e diventa culturale, il corpo mantiene sempre un legame con la sua origine individuale ed è un legame indissolubile, che emerge soprattutto quando tiene traccia di fatti che la mente nello stato conscio non riconosce. La memoria corporea porta i segni dell'esperienza violenta anche dopo che le ferite sono rimarginate e il dolore passato, le cicatrici (come nel caso dei soldati) rievocano una sensazione, una memoria del dolore che è come un marchio, un ostacolo all'oblio. Nella rievocazione la memoria corporea può essere più affidabile di quella puramente mentale perché rende l'esperienza presente. Il rapporto tra corpo e memoria diventa poi centrale nell'esperienza traumatica, per cui la manifestazione corporea del fatto violento non è il sintomo di una lotta contro l'oblio, ma di un impedimento al ricordo. Come abbiamo visto parlando del trauma, anche quando la mente rimuove i fatti subiti da una persona, il suo corpo mantiene traccia di quanto accaduto e "denuncia" la presenza di quel rimosso attraverso sintomi fisici, per cui l'iscrizione corporea del trauma avviene a causa di un'assuefazione al contenuto violento relegato all'inconscio.

Susan J. Brison²⁷⁸, studiosa del trauma in particolare legato alla violenza sessuale, spiega come le memorie traumatiche si distinguano dagli altri tipi di ricordo per il fatto di essere somatiche: si articolano in modalità non prettamente linguistiche o simboliche né narrative, ma attraverso rappresentazioni sensoriali. Brison osserva, sulla propria esperienza personale, che il trauma di una violenza nella sua manifestazione confonde la distinzione tra mente e corpo: psichico e fisico diventano virtualmente indistinguibili, lo stato mentale conseguente a un'aggressione, solitamente depressivo, ha sempre una manifestazione fisica, viceversa alcune patologie fisiche sono l'incarnazione di uno stato di paralisi emotiva e di paura. Le rievocazioni sensoriali non sono effetti clinici fini a se stessi né peculiari dell'evento che ha subito la persona, ma possono rimanere inspiegabili separando lo stato mentale da quello fisico; rappresentano infatti la reminescenza del trauma fuori dal controllo dell'individuo e ripropongono nella vittima una condizione di annientamento della percezione e della concezione di sé. Le riflessioni di Brison su questa fusione di mente e corpo nella rievocazione del trauma mettono in evidenza un cortocircuito anche nel rapporto tra il soggetto e il suo contesto sociale e culturale: le tracce psicologiche del trauma smentiscono il dualismo mente-corpo che caratterizza, nella cultura occidentale, l'atteggiamento corrente verso l'esperienza traumatica, un atteggiamento che spesso si traduce nel pensare che la vittima debba "buttarsi tutto alle spalle" e andare avanti, impensabile senza aver trovato una forma terapeutica di aiuto che non scinda la dimensione corporea da quella mentale. L'iscrizione corporea è l'impossibilità (momentanea) di una narrazione del trauma.

²⁷⁸ Susan J. Brison, *Trauma Narratives and the Remaking of the Self*, in Mieke Bal, Jonathan Crewe, Leo Spitzer (a cura di), *op. cit.*, pp. 39-54

Gli studi di Susan J. Brison e di Ernst Van Alphen, che ho utilizzato nel capitolo dedicato al trauma, mettono in luce come l'approccio all'esperienza traumatica non sia mai una questione puramente individuale, ma condizionata anche dagli schemi sociali e culturali in cui viviamo, a cominciare dal linguaggio attraverso cui la vittima può trovare una strada nel suo racconto e un ascoltatore con cui costruire la narrazione e la memoria di quanto accaduto. Anche un'esperienza così intima come il trauma mostra la necessità di un approccio sociale e culturale per la sua rielaborazione e interpretazione, dove il corpo faccia da tramite tra la vittima e il suo ascoltatore. Si ribadisce così l'aspetto binario del processo memoriale illustrato da Barbara Misztal²⁷⁹: la memoria è "incarnata" (*embodied*) nella storia di una singola persona, legata a stati d'animo e sensazioni corporee, generate nel passato, che sono una traccia utile per interpretare il presente; la memoria però è anche inserita (*embedded*) in una rete di quadri sociali e culturali, innanzitutto perché la personalità dell'individuo è frutto di una costruzione sociale; inoltre la rievocazione del passato dipende sempre dalle strutture di significato e dai contesti generati nel presente, anche se è plasmata dalle proprie esperienze emotive. Come abbiamo visto nel rapporto tra memoria individuale e collettiva, anche nel racconto autobiografico la ricostruzione del passato diventa uno strumento intersoggettivo per la formazione della personalità ponendo sempre l'io in relazione agli altri, ma è necessario considerare la dimensione *embodied* per comprendere come le immagini, i simboli e i discorsi culturali influiscano sul nostro essere. Misztal infatti propone un concetto di memoria, «seen as a vehicle of the embodied self which itself is embedded in the larger cultural world»²⁸⁰. *Embodiedness* e *embeddedness* sono due aspetti della memoria che alcuni autori, e soprattutto autrici, del cinema post-jugoslavo hanno sviluppato in relazione al recupero artistico del passato traumatico degli anni '90, dove la rappresentazione filmica del corpo appare come uno strumento di messa in relazione della storia autobiografica con quella collettiva, un tema visivo e narrativo comune alle diverse cinematografie. Il corpo è "lo schermo" su cui appaiono le tracce del vissuto e del suo relazionarsi con il mondo che lo circonda. La rappresentazione artistica del corpo, e in particolare di quello femminile, spesso riflette iscrizioni culturali che rivelano le forme di definizione per le categorie di potere e controllo e le norme del vivere sociale.

Rita Monticelli osserva come la memoria sia uno spazio complesso relazionale in cui le categorie di genere, etnia, classe instaurano delle relazioni di potere e distinzione identitaria, per cui la narrazione del passato si configura spesso come una distinzione tra memorie e contro-memorie. In particolare gli studi di genere hanno affrontato il tema della memoria come confronto tra una versione ufficiale e le sue contro-memorie, per cui il genere diventa una categoria interpretativa del passato e di rilettura della Storia fatta da gruppi sociali marginalizzati anche tra i "vincitori". Gli studi di genere hanno portato alla luce anche un modo alternativo di trasmissione della memoria, che spesso non trova spazio nelle istituzioni pubbliche, riflesso di un sistema patriarcale; nella

²⁷⁹ Barbara Misztal, *op. cit.*

²⁸⁰ Ivi, p. 78

trasmissione di una contro-memoria il corpo è il "terreno" su cui si affermano i ruoli di potere e l'imposizione delle leggi sociali, che si traducono poi in canoni di rappresentazione. Nel rapporto tra i generi Rita Monticelli scrive che il corpo non è il luogo in cui si manifesta una differenza biologica tra i sessi, piuttosto è «l'incarnazione delle differenze storiche e culturali dei soggetti. Il corpo, la materialità e la sessualità intese come discorsi connessi alla costruzione del sé e della propria identità rimandano a processi di decostruzione di stereotipi e cliché della donna.»²⁸¹

Un cinema definito femminile o femminista ha fatto della ripresa del corpo uno degli strumenti per la messa in discussione di un'identità sociale imposta dagli schemi patriarcali. La continua teorizzazione e rappresentazione del corpo nella sua appartenenza sessuale implica una riscrittura della sua storia a livello culturale, Monticelli definisce il corpo per le donne e i gruppi etnici minoritari un «palinsesto di memorie complesse e controverse»²⁸², per questo la sua ri-lettura implica una ricostruzione della soggettività femminile, etnica, sessuale all'interno del sistema sociale, o almeno ne propone un'interpretazione alternativa, e tale percorso non può prescindere da un pensiero sul corpo, sul suo valore simbolico parallelo alla materialità della sua presenza.

La riflessione rappresentativa sul corpo è uno degli elementi sviluppati da un cinema femminile (*women's cinema*) in risposta a una rappresentazione stereotipata della donna presente sia nell'industria occidentale sia nella produzione di stato sovietica e comunista. Come ha osservato Dijana Jelača nella sua analisi di un cinema femminile jugoslavo, il cosiddetto *women's cinema* si è caricato di tematiche femministe fin dalle sue origini, nel saggio di Claire Johnston²⁸³, *Women's cinema as counter-cinema*, pubblicato nel 1973, che accese negli anni '70 un interessante dibattito tra Europa e Stati Uniti. I contributi più importanti di quegli anni, che possiamo considerare all'origine di una teoria cinematografica femminista, sono stati poi raccolti alla fine degli anni '90 da Sue Thornham²⁸⁴ nel suo libro *Feminist film theory. A reader*. Di fronte alla produzione cinematografica dominante, fatta soprattutto da uomini, questi primi interventi affermano la necessità di un cinema che smascheri l'ideologia patriarcale alla base dei parametri di rappresentazione stereotipata della donna, della sua sessualità e del suo ruolo sociale. In tempi più recenti Alison Butler²⁸⁵ ha definito quello femminile come un cinema che può essere fatto da donne, rivolto a loro, riguardante il mondo femminile, o tutte queste caratteristiche insieme, come nel caso delle opere realizzate da alcune registe bosniache di cui parlerò più avanti. Non si tratta di un genere o di un movimento, ma di un corpus di opere, di qualsiasi provenienza, che attraversa le tradizioni culturali e cinematografiche, i dibattiti politici e critici. Problematica centrale alle diverse posizioni nell'evoluzione di un'interpretazione femminista del cinema è l'insieme di relazioni che lo sguardo predominante impone, le implicazioni ideologiche delle forme narrative e gli effetti che la

²⁸¹ Rita Monticelli, *Contronarrazioni e memorie ri-composte negli studi di genere e delle donne*, in Elena Agazzi, Vita Fortunati (a cura di), *op. cit.*, p. 612

²⁸² Ibidem

²⁸³ Claire Johnston, *Notes on Women's Cinema*, Glasgow, Society for Education in Film and Television, 1973

²⁸⁴ Sue Thornham (a cura di), *Feminist film theory. A reader*, Edimburgo, Edinburgh University press, 1999

²⁸⁵ Alison Butler, *Women's Cinema. The Contested Screen*, Londra, Wallflower Press, 2002

posizione dello spettatore, tipicamente maschile, esercita sulla creazione di un soggetto cinematografico. Un cinema femminile e femminista rivela come l'azione del guardare e dell'essere guardati si carichi di relazioni sociali e sessuali di potere, e ha l'ambizione di proporre un'interpretazione della realtà che sia il risultato dell'applicazione di uno sguardo e di un desiderio femminili.

Nell'ambito degli studi cinematografici post-comunisti europei alcune studiose hanno affrontato il tema della rappresentazione femminile nelle cinematografie comuniste e successive. Studiose tra cui Dina Iordanova, Aniko Imre, Meta Mazaj, Dijana Jelača, Elza Ibroscheva hanno dato un contributo importante alla ricerca sulla rappresentazione filmica di genere attraverso interventi scientifici su diverse cinematografie dell'Europa centro-orientale. Uno dei lavori fondamentali in questo panorama di studi è quello di Florentina C. Andreescu e Michael J. Shapiro²⁸⁶ perché mette a confronto opere, autori e approcci da diversi paesi di area comunista e socialista, accomunati dall'intento di analizzare e sfatare un ideale femminile diffuso nelle società al di là della cortina di ferro. I due studiosi mettono in evidenza come non solo Hollywood sia stato, ed è tuttora, un veicolo di diffusione di un'immagine femminile stereotipata, occidentale, ma il corpo femminile e la sua rappresentazione sono sempre stati terreno di costruzione di valori sociali anche in altre società e anche nell'apparente scontro tra due realtà come est/ovest negli anni della guerra fredda. Il punto di partenza è l'osservazione dei cambiamenti di un ideale femminile e le eredità lasciate nel passaggio dal periodo comunista fino alle società contemporanee, in cui per ideale si intende un modello sociale e visuale attraverso cui la donna e il femminile in generale sono osservati e rappresentati. L'immagine della donna nei diversi regimi comunisti europei si accomuna nell'ideale di madre e lavoratrice eroica, rivoluzionaria e burocrate allo stesso tempo, fisicamente forte e robusta, un elemento essenziale del processo di produzione e sviluppo industriale e agricolo. Con il crollo dei regimi comunisti tale immagine è inevitabilmente cambiata, ha perso il suo legame con il potere statale, della produzione e dello sviluppo, e ha assunto attributi comuni alla società capitalista occidentale, con il risultato che l'immagine della donna nelle società post-comuniste si è avvicinata di più al concetto di merce e consumatore. Il radicale cambiamento politico ed economico in queste società ha prodotto un trauma sociale, causato dalla scomparsa del precedente sistema di norme insieme all'immaginario che lo caratterizzava. Nel caso jugoslavo la fine del vecchio mondo è stata aggravata dallo scoppio di guerre territoriali che hanno segnato un profondo divario di ruoli tra i generi, relegando spesso la donna a "vittima etnica" e l'uomo a soldato o invasore. Il tema del corpo è tornato centrale nei conflitti dell'ex-Jugoslavia, soprattutto per la loro rappresentazione, artistica e mediatica: si tratta di guerre combattute sul corpo delle donne, attraverso lo stupro come strumento bellico, e sul corpo degli uomini, attraverso la costruzione dell'immagine del nemico in televisione e sui giornali. Il corpo allora è il punto da cui

²⁸⁶ Florentina C. Andreescu, Michael J. Shapiro (a cura di), *Genre and the (post) communist woman. Analyzing transformations of the Central and Eastern European female ideal*, Londra-New York, Routledge, 2014

ripartire per una ri-composizione dell'immagine del dopoguerra, per una narrazione del trauma, soprattutto nel caso del cinema bosniaco, dove la macchina da presa riesce a proporre una narrazione collettiva. Dijana Jelača ha teorizzato un "women's cinema of trauma"²⁸⁷ post-jugoslavo, espressione locale di riferimenti femministi internazionali. Si tratta di un gruppo di film, caratterizzati dalla presenza femminile davanti e dietro la macchina da presa, che partendo dalla rappresentazione filmica del corpo femminile, in tutti i suoi significati storici e sociali, sfida le verità dominanti riguardo all'identità etnica, nazionale, sessuale e affronta le conseguenze del trauma bellico. Nei film di queste registe estetica, narrazione e forma filmica mettono al centro un'urgenza etica di affrontare le realtà post-belliche di trauma, genere, testimonianza, memoria, aprendo nuovi percorsi di comprensione del rapporto tra identità sessuale e memorie traumatiche comuni alle varie etnie. Diverse autrici hanno raccontato il dopoguerra e il periodo di transizione degli anni '90 puntando l'obiettivo sul mondo e sul corpo femminile come terreno di indagine dei cambiamenti sociali e storici. Cito solo alcuni lavori molto premiati: Andrea Štaka, nata in Svizzera ma di origini croato-bosniache, in *Das Fraulein* (2006) ha affrontato il tema del trauma e della giustizia post-bellici nell'ambiente della diaspora balcanica; nel cinema serbo Maja Miloš, in *Klip* (*Clip*, 2012), ha realizzato un ritratto della gioventù serba suburbana dove il corpo femminile appare in lotta tra l'eredità dei modelli patriarcali turbo-folk degli anni '90 e una spinta all'emancipazione; più recentemente la famosa attrice Mirjana Karanović (protagonista di *Das Fraulein*) è passata dietro la macchina da presa in *Dobra Žena* (*A good wife*, 2016) per affrontare il tema delle responsabilità della guerra; nella produzione macedone Teona Strugar Mitevska ha rappresentato la situazione della società macedone post-jugoslava attraverso la storia di tre sorelle in *Jas sum od Titov Veles* (*I am from Titov Veles*, 2007). Indubbiamente però è nel cinema bosniaco che la definizione di Jelača si è concretizzata in un movimento spontaneo di autrici che si sono affermate nel panorama internazionale con premi importanti. Hanno impostato una riflessione femminile sul dopoguerra e sulla società contemporanea, dove la rappresentazione del corpo delle donne si fa mediatore per una rielaborazione di memorie traumatiche. Negli ultimi vent'anni la produzione bosniaca in particolar modo ha visto la fioritura di un cinema femminile autoctono che ha portato alcune tematiche sociali all'attenzione del pubblico globale. Le tre autrici qui presentate sono tutte nate a Sarajevo e hanno fatto della città natale anche il luogo della loro formazione, presso l'Accademia di arti drammatiche. Sarajevo non è il semplice sfondo dei loro film, ma, come un personaggio silente, rappresenta il tessuto umano da cui emergono le loro storie. Queste autrici sono tra le personalità più interessanti e premiate del panorama cinematografico bosniaco; nei loro film, attraverso la lente della dimensione femminile e familiare, hanno saputo raccontare i cambiamenti sociali della Bosnia post-bellica.

8.2 Trauma e giustizia nel cinema politico di Jasmila Žbanić

²⁸⁷ Dijana Jelača, *Women's cinema of trauma: Affect, movement, time*, in *European Journal of Women's Studies*, vol. 23 n. 4, 2016, p. 337

La parola "deblokada" indica la "rimozione dell'assedio": i cittadini che ne hanno vissuto uno dei più lunghi della storia militare sognavano il giorno in cui la rappresaglia sarebbe finita, ma ancora, anche dopo la fine della guerra, alcuni assedi, politici, economici e psicologici, continuano a minare il difficile cammino della Bosnia Erzegovina. Deblokada è anche il nome di un gruppo di artisti, una casa di produzione fondata da Jasmila Žbanić e dal produttore Damir Ibrahimović nel 1997, con l'idea che l'opera cinematografica possa diventare un mezzo per rappresentare i conflitti rimasti, attraverso il linguaggio dell'arte, e rielaborare il passato. L'assedio di Sarajevo è stato la realtà in cui Jasmila Žbanić ha cominciato a lavorare come regista. Già nei suoi primi cortometraggi e documentari anticipa temi cari a tutta la sua cinematografia: il mondo dell'infanzia e della famiglia diventano i microcosmi per raccontare le conseguenze del conflitto nel proprio paese. In *Poslije poslije* (*After after*, 1997) la regista, insieme a un operatore, gira uno dei suoi primi lavori in una scuola elementare di Sarajevo, dove intervista alcuni bambini che sono rimasti in Bosnia negli anni del conflitto. I traumi lasciati emergono dai racconti dei piccoli protagonisti; la macchina da presa, statica, cerca di cogliere tutte le sfumature del racconto, senza diventare una presenza ingombrante. Maša Hilčičin²⁸⁸, docente e documentarista al Prague College, lo definisce uno dei rari documentari post-bellici che pone al centro la testimonianza di bambini e, per questo, solleva l'importante quesito di come poter spiegare la guerra a bambini che l'hanno vissuta in prima persona. La regista, dietro alla macchina da presa, pone domande generiche ai piccoli seduti in classe; l'inquadratura si concentra sui singoli protagonisti che raccontano le loro esperienze personali: con un lavoro discreto di primi piani e dettagli, l'obiettivo cattura anche le reazioni non verbali dei piccoli narratori e del loro uditorio di fronte ai temi della paura, dell'esilio, della perdita dei propri cari. Attraverso i piccoli protagonisti, non solo la regista dà voce alla complessità di una società che deve fare i conti con il trauma bellico, ma riesce anche a trattare il tema della guerra senza il filtro del nazionalismo, della politica e dell'odio etnico. Non sono usate immagini di repertorio dei bombardamenti o della città distrutta, le conseguenze della guerra emergono da un racconto visivo fatto sui corpi di chi quella guerra l'ha subita, dai voti, dai movimenti, dalle posture, da un linguaggio non verbale oltre che dai racconti. La regista non "costruisce" i suoi personaggi attraverso movimenti di macchina o vigorosi interventi di montaggio, semplicemente sceglie la porzione di realtà da osservare. La dimensione privilegiata da autori come Jasmila Žbanić, che hanno un punto di vista interno e appartengono alla realtà che stanno filmando, è quella della testimonianza: il film accoglie il tempo del racconto e della difficoltà nel narrare l'esperienza dolorosa, il trauma rientra nella realtà della vita quotidiana.

Nella produzione di finzione come in quella documentaristica, la regista ha fatto del mondo femminile il suo punto di partenza per raccontare la ricomposizione sociale di un paese, in cui le divisioni tra i gruppi sono state rese evidenti dal conflitto. Le protagoniste, sia le testimoni che i

²⁸⁸ Maša Hilčičin, *Female documentary filmmakers: fragmented realities of conflict and post-conflict Bosnia*, in Kinokultura, Special Issue 14: Bosnian Cinema, agosto 2012, <http://www.kinokultura.com/specials/14/hilcisin.shtml> (ultimo accesso: settembre 2017)

personaggi fittizi, non sono il terreno d'indagine su cui riscontrare le conseguenze della barbarie, ma soggetti attivi impegnati in una rinascita sociale. Zdenko Mandušić²⁸⁹ sottolinea come i film dell'autrice presentino un'alternativa all'immagine femminile fondata sull'ideologia di genere del nazionalismo etnico che propone la donna come vittima sottomessa e oggetto erotico passivo. La rappresentazione femminile offerta dai film di Jasmila, come di altre registe bosniache, rompe anche con l'aura simbolica del corpo materno perseguitato che emerge come eredità della guerra in Bosnia. L'impegno nella trattazione di tematiche sociali legate al mondo femminile e al superamento degli stereotipi di genere rende il film non solo un'opera di creatività e intelletto, ma anche il terreno per una presa di coscienza e di attivismo politico.

Nel 2000 la regista racconta la storia di Jasna P. nel documentario *Crvene gumene čizme* (*Red rubber boots*, 2000). Jasna sta cercando le spoglie dei suoi due bambini scomparsi durante la guerra e sepolti in una fossa comune; due paia di stivaletti rossi indossati dai ragazzini sono l'indizio che la donna fornisce alle autorità per facilitare il riconoscimento dei corpi. Jasmila Žbanić segue Jasna e il marito durante le operazioni di ricerca; di nuovo il suo sguardo si fa discreto. Anche per questo lavoro sceglie la modalità del documentario di osservazione (*observational approach*), prende le distanze dalla realtà che sta filmando e lascia che i soggetti coinvolti parlino di sé, che la storia si sviluppi con il proprio ritmo. Non inquadra mai i soggetti che parlano di fronte all'obiettivo come in un'intervista tradizionale; le voci dei protagonisti, che raccontano i sogni, i timori, la fatica, rimangono fuori campo mentre le immagini delle ricerche scorrono autonomamente. La realtà sembra semplicemente "catturata" dalla macchina da presa, i personaggi non devono interpretare un ruolo, ma la loro realtà è presentata come spontanea e senza alcuna direzione²⁹⁰. La cinecamera diventa così "luogo" non solo di testimonianza, ma anche di confidenza del proprio dolore e quindi mezzo di rielaborazione della perdita. In questi primi lavori documentaristici e poi successivamente nella produzione di finzione, Jasmila affronta il tema del trauma bellico. Come in *After, after* la regista sembra "annullarsi" dietro alla macchina da presa, non interviene sulla realtà che riprende, in questo modo annulla qualsiasi filtro autoriale che faccia risaltare uno stile personale, e pone lo spettatore a diretto contatto con il racconto dei testimoni e con il loro modo di stare fisicamente in quella realtà. Lo spettatore entra nella vicenda personale di questa madre che cerca i corpi dei suoi figli, diventa partecipe e comproprietario di un trauma personale e collettivo di un popolo. La regista accetta di condividere l'esperienza di quel trauma familiare su di sé ma, non facendo sentire la propria presenza, chiama in causa lo spettatore che può facilmente identificarsi con il suo sguardo e accetta di accompagnare Jasna nella sua peregrinazione.

²⁸⁹ Zdenko Mandušić, *Compromising images: film history, the films of Jasmila Žbanić, and visual representation of Bosnian women*, in *Kinokultura*, Special Issue 14: Bosnian Cinema, agosto 2012, <http://www.kinokultura.com/specials/14/mandusic.shtml> (ultimo accesso: settembre 2017)

²⁹⁰ Maša Hilčičin, *op. cit.*

Il debutto di Jasmila Žbanić nel cinema di finzione è un successo folgorante con il film *Grbavica* (*Il segreto di Esma*, 2006), Orso d'Oro al festival di Berlino nel 2006. Il film racconta il rapporto tormentato tra Esma e la figlia Sara, un'adolescente irrequieta. Nelle difficoltà della vita quotidiana che vede la protagonista lottare per mantenere la famiglia e permettere alla figlia di fare una vita analoga a quella dei suoi coetanei, Esma porta con sé il peso di un segreto che riguarda il suo essere madre e che si svela solo nel finale.

Lo stupro etnico è stato uno degli strumenti bellici utilizzati durante la guerra dell'ex-Jugoslavia per terrorizzare la popolazione civile dei territori occupati. Lo stupro come arma di guerra non è una novità dei conflitti nei Balcani, ma, come osservano Luisa Chiodi e Andrea Rossini²⁹¹, il dato nuovo emerso dal contesto ex-jugoslavo è il suo impiego non solo per umiliare il nemico, ma per modificare la capacità riproduttiva del gruppo etnico sottomesso. Non vi sono dati certi e definitivi sull'entità del fenomeno, a causa della difficoltà di raccogliere le denunce e per il fatto che molto spesso la vittima veniva uccisa, ma si stimano tra i 20.000 e i 50.000 casi. Episodi di stupro sono stati rilevati da parte di tutte le comunità coinvolte nel conflitto, ma la maggior parte dei casi rilevati è avvenuta ad opera delle truppe serbo-bosniache a danni di donne musulmane, a partire dalla pulizia etnica del 1992 perpetrata nella Bosnia orientale. Gli stupri di massa, soprattutto in Bosnia Erzegovina, non sono stati il risultato di un'esplosione di brutalità, ma il frutto di una politica pianificata. La sistematicità dell'operazione è confermata dalle prove, emerse durante i processi al Tribunale dell'Aja, sulla presenza di luoghi di detenzione dove le donne erano violentate e tenute prigioniere fino a uno stato di gravidanza avanzato (fino a quando non era più possibile abortire), con lo scopo di "inquinare" la composizione etnica della comunità nemica attraverso nascituri di origine mista.

Nel 2003, Jasmila Žbanić, nella fase di scrittura della sceneggiatura di *Grbavica*, partecipò a una tavola rotonda sul tema dello stupro di guerra, organizzata da Medica e da altre associazioni di vittime. Dall'incontro nacque la campagna "For the dignity of the survivors", finalizzata ad ottenere il riconoscimento ufficiale delle sopravvissute agli stupri di guerra come vittime civili del conflitto, status che avrebbe permesso loro di ottenere una piccola pensione di stato e altri benefit sociali. La tavola rotonda fu un momento importante di confronto che aiutò la regista a delineare in modo realistico il personaggio di Esma, interpretato da Mirjana Karanović. Dopo la partecipazione a questo primo evento, Deblokada, casa di produzione di *Grbavica*, entrò nel comitato organizzativo insieme a Medica e ad altre organizzazioni femminili. È interessante osservare che già il titolo della campagna, così come la costruzione narrativa del personaggio di Esma nel film, escludono qualunque connotazione passiva e di irrilevanza sociale che appartiene all'etichetta di vittima²⁹², entrambe le iniziative rivendicano una questione di interesse pubblico che non può restare solo

²⁹¹ Luisa Chiodi, Andrea Rossini, *La guerra ai civili nella guerra di Bosnia-Erzegovina (1992-1995)*, in DEP-Deportate, esuli, profughe. Rivista telematica di studi sulla memoria femminile, n. 15, 2011

²⁹² Elissa Helms, *Innocence and victimhood. Gender, Nation, and Women's Activism in Postwar Bosnia-Herzegovina*, Madison, The University of Wisconsin Press, 2013, p. 206

nella memoria dei sopravvissuti. Il successo della pellicola, anche prima del prestigioso premio berlinese, sostiene Elissa Helms, ha contribuito alla campagna "For the dignity of the survivors", rinnovando l'attenzione internazionale sul tema dello stupro di guerra, infatti nella primavera del 2006 fu approvata una rettifica alla legge della Federazione che riconosceva i diritti delle vittime di violenza sessuale. La nuova versione della legge era ben distante dall'essere esaustiva, sottolinea Helms, ma il riconoscimento internazionale di un film come quello di Jasmila Žbanić ha indubbiamente contribuito a portare la questione della connotazione sessuale delle vittime di guerra nel dibattito pubblico e porre all'attenzione collettiva alcune tensioni che altrimenti sarebbero rimaste solo tra le attiviste bosniache e le autorità politiche e statali.

Il film non è una ricostruzione realistica dello stupro di guerra, ma il racconto del reinserimento sociale delle vittime, di una generazione di figli nati da quel dramma e della convivenza con il trauma in un dopoguerra di ricostruzione e mancata giustizia. Se pellicole come *As if I'm not there* (2010) di Juanita Wilson o *In the land of blood and honey* (*Nella terra del sangue e del miele*, 2011) di Angelina Jolie mettono in scena il dramma dello stupro di guerra in Bosnia durante il conflitto balcanico, il lavoro di Jasmila Žbanić è un cinema silenzioso, garbato, fatto di dettagli. Nella realtà quotidiana rappresentata in *Grbavica*, tutto ciò che appare normale è permeato dalla memoria del passato traumatico.

Ho incontrato Jasmila nel mio periodo di ricerca a Sarajevo, durante l'intervista che ho raccolto le ho chiesto come avesse lavorato sulla ricostruzione di una quotidianità del trauma:

«For me, it was interesting and it's still interesting how many things of everyday life is connected with traumas. I'm always looking for details, how you see that people behave because they were hurt or they still feel wounds. But showing everyday life doesn't have to be a must, you know, to show trauma, because now I'm dealing with a new film with my new script.»²⁹³

L'apparente semplicità e il realismo delle vite rappresentate sullo schermo contrastano con le forme persistenti di rifiuto dei personaggi che vanno a coprire delle verità latenti. Il film appartiene a un genere impegnato nel recupero della memoria traumatica, come *Shoah* di Claude Lanzmann o *Le chagrin et la pitié* (*The sorrow and the pity*, 1969) di Marcel Ophüls, dove il passato non è mai evocato in termini di rappresentazione visiva, per esempio attraverso l'uso di flashback, ma è una presenza occulta che perseguita i protagonisti fino al momento in cui li costringe a fare i conti con quel passato, e, a livello narrativo, diventa una forza incontenibile che determina tutto ciò che abbiamo visto sullo schermo²⁹⁴.

L'elemento di rottura nel silenzio di Esma è un certificato che attesti la morte del padre di Sara come martire di guerra. Portando quel certificato Sara non dovrà pagare la quota d'iscrizione alla gita scolastica. Esma tenta di temporeggiare, sostenendo che il cadavere non è stato ancora trovato, ma le sue resistenze devono cedere alla verità, una verità che passa attraverso un lavoro

²⁹³ L'intervista è stata realizzata a giugno 2016 a Sarajevo; la stesura completa è in Appendice.

²⁹⁴ Meta Mazaj, *Grbavica*, in Cineaste, 2007, pp. 61-62

cinematografico sul corpo. Il corpo è il luogo del trauma, della sua memoria e della sua rielaborazione. Fin dalla prima sequenza un lavoro cinematografico di dettagli sul corpo richiama alla dimensione collettiva del film. La pellicola si apre con una carrellata su volti di donne, sedute a terra con gli occhi chiusi, sembrano riunite in una seduta di terapia; la macchina da presa si sofferma su un volto tra i molti, quello di Mirjana Karanović, la Esma del film, che ad un tratto apre gli occhi e guarda fisso in camera, richiamando il coinvolgimento diretto dello spettatore. La sua storia è una delle tante storie che compongono il dopoguerra bosniaco, ed è simile a quella di tante sopravvissute, quindi riguarda tutti. Il lavoro di dettaglio che la regista compie sul corpo delle sue protagoniste serve a delineare un po' per volta la storia dei personaggi e lascia comprendere allo spettatore come apparenti gesti quotidiani nascondano l'ombra del passato e del segreto di Esma. Fino alla fine la regista non affida mai lo svelamento del passato al racconto verbale, ne lascia alcune tracce attraverso cui lo spettatore può cogliere qualcosa di sinistro. Nei momenti del film in cui i sintomi del trauma emergono e il corpo rivela i segni della guerra Esma è sempre ripresa di spalle, protetta dal nostro sguardo: all'inizio del film quando gioca e scherza con la figlia Sara, in un'altra sequenza è ripresa di spalle al mattino, in canottiera, e la sua pelle rivela le cicatrici della tortura; una di queste ultime inquadrature di spalle segna lo svelamento del segreto quando Esma si rende conto che non può più mentire a Sara. La scelta di sottrarre la sua protagonista allo sguardo diretto dell'obiettivo, nei momenti che rievocano la guerra e la vicenda dello stupro, è un'affermazione stilistica e morale che Jasmila Žbanić aveva già adottato in un documentario precedente. In *Images from the corner* (2003) ricostruiva la storia di una ragazza vicina di casa, ferita da una granata durante la guerra e fotografata da un giornalista francese nel momento dell'incidente, senza mai mostrare le immagini al centro della vicenda. La scelta artistica di Žbanić è un atto morale e politico, attraverso le sue protagoniste sembra voler proteggere le vittime reali da uno sguardo voyeuristico che, come ha spiegato Elissa Helms, tende a relegare le donne unicamente al ruolo di vittime senza riconoscerne invece un ritratto alternativo, attivo nella lotta per i diritti e nella rielaborazione di un trauma comunitario, come invece è mostrato nel film. Il momento della rivelazione sul concepimento di Sara apre una sequenza speculare alla prima in cui di nuovo una carrellata sui corpi femminili seduti a terra non sorprende più lo spettatore abituato ormai, quasi alla fine del film, a riconoscere quei volti e la situazione della terapia di gruppo. Questa volta però le donne non sono corpi inermi con gli occhi chiusi, ma soggetti attivi in ascolto. La macchina da presa indugia sui loro sguardi, sulle espressioni, tra loro c'è anche Esma che ora in lacrime comincia il racconto del suo trauma. Il montaggio alterna alle immagini della seduta di gruppo quelle di Sara che, dopo aver appreso la verità sulla sua origine, decide di rasarsi i capelli, il particolare fisico ereditato dal padre. Nessuna battuta di dialogo, in sottofondo solo una canzone tradizionale bosniaca (come in apertura del film), che rappresenta il legame con la tradizione, la propria terra, il reinserimento nella comunità. Il percorso di elaborazione del trauma passa attraverso il corpo, un corpo violato come quello di Esma, e un corpo che deve attraversare una

rinascita, come quello di Sara, anche per lei nella sequenza finale, la canzone tradizionale bosniaca rappresenterà quel percorso di reinserimento nel tessuto sociale.

Dopo *Grbavica* Jasmila Žbanić ha raccontato il dopoguerra bosniaco nel rapporto tra identità femminile e appartenenza religiosa in *Na putu (Il sentiero)*, 2010), ma è in uno dei suoi lavori più recenti che riapre una riflessione sui fatti della guerra e le memorie sul territorio. Di nuovo la regista non mette in scena gli episodi accaduti, ma li evoca attraverso una narrazione visuale sui corpi, i corpi presenti mediatori di memorie negate e i corpi assenti delle vittime. In *For those who can tell no tales* (2013) Žbanić ritorna al tema dello stupro di guerra e lo affronta attraverso lo sguardo di Kym, una turista australiana che visita la Bosnia per la prima volta e, seguendo le pagine della guida turistica, arriva alla città di Višegrad. Dopo una notte insonne all'Hotel Vilina Vlas, uno dei principali della cittadina, scopre che lì durante la guerra più di 1700 persone furono sterminate, tra cui 200 donne violentate e uccise nelle stanze di quell'albergo²⁹⁵.

La sequenza della prima notte nell'hotel è il momento topico da cui inizia la ricerca di Kym. Di nuovo il corpo è l'elemento da cui parte l'indagine sul passato, una storia fatta di vittime violate e scomparse, assenti. Con un sapiente lavoro di montaggio la regista ricrea la condizione di inquietudine vissuta dalla protagonista quella notte al Vilina Vlas, mettendo in relazione il luogo, la bellezza del ponte e del fiume, con il malessere fisico di Kym. Il montaggio alterna riprese in dettaglio della protagonista, del suo contorcersi nel letto in quella notte insonne a riprese del lento fluire notturno del fiume, il suo fascino oscuro e il ponte, muto testimone di tutto ciò che è avvenuto nella cittadina, la cui memoria sembra scomparsa. Il film nasce da una storia vera, la prima idea della regista fu quella di girare un documentario sull'esperienza di Kym Vercoe, attrice e drammaturga australiana che sul suo soggiorno a Višegrad ha scritto un'opera teatrale ("Seven kilometres north-east"). Colpita che la cittadina non presentasse tracce di distruzione né memoriali della guerra pensò che il luogo fosse stato risparmiato dal conflitto. Il viaggio in Bosnia fu un'esperienza talmente forte che, come vediamo nel film, nel momento in cui comincia a comprendere cosa è accaduto a Višegrad, Kym perde lo sguardo esterno da turista e assume la posizione attiva di chi si interroga su cosa può fare di fronte alla negazione e alla rimozione di un crimine così grave. La risposta è attraverso il linguaggio dell'arte.

Nell'intervista raccolta a Sarajevo, ho chiesto a Jasmila come si sono svolte le riprese a Višegrad; nel pressbook del film la regista ha scritto di aver ricevuto intimidazioni prima di cominciare a lavorare sul set, ma la scelta di girare nella cittadina bosniaca era troppo importante per il valore di testimonianza del film:

«There are obstacles to block my work because, as I said, in Višegrad there are still these structures in the politics and in the police and there is still this war mafia there, that we were warned not to come because they don't want us to talk about this. I could say, "Okay, I will not do it," which would make me, yeah, blocked, or in prison. But I could say, which I did, "I have to find a way how to do it and not risk my crew and my, yeah, equipment." So what we did is that I

²⁹⁵ Jasmila Žbanić, *Origin of the story*, in *For those who can tell no tales* press book, 2013, p. 3

ask friend of mine from Belgrade to pretend he's the director, and that worked. It was very, very stressful because we never knew when they will discover us, but that ... In that sense I could say I, as a author, I have to be free to do what I think is really important. And for me to tell story about Višegrad was very important.»²⁹⁶

Nell'intervista mi ha spiegato le difficoltà a raggiungere una visione condivisa sulla storia e sulla memoria della guerra bosniaca. Questo ci aiuta a comprendere perché la regista con quel "for those" del titolo abbia inteso sia le vittime sia coloro che ancora negano i crimini commessi:

«I mean, to women because they are dead, they can't tell us anything. Again, this society is also, for those who survived, don't nourish them. You know, they don't support them, so they are very often not telling anything. And a situation in Višegrad and many places in Bosnia is that there is a huge denial that some things happened, from civilians who lived there, from a very oppressive political system. Because what we have to know is that after the war, war criminals didn't leave, or they are not all in prison but many of them stayed in police, in education system, in the government. They are there. So they are suppressing, they are trying to hide what happened. And for people who witness, or people who know what happened, they are trying to make them forget or never talk about it, and to, for many people, to deny that. I know also that there is a tendency to think, if you confess what happened, that you are a traitor or all this patriarchal values that I included in that. But it's also interesting for me, when you mentioned that film, it was interesting for me that many of my friends didn't come to cinema to see that film. You know, the film was in the cinema and I would walk streets of Sarajevo, and you know we know all ... everybody knows each other. And people would say, "Yes, I saw film is in the cinema, but I'm so sorry, I can't go to see it because this subject is so hard for me." And I thought, "Ah-ha, this is the third denial." You know, that, "Okay, this subject is hard for me and I will not deal with it anymore." Because you know, war was 20 years ago and these women still don't have memorial. And people in Sarajevo, my friends, didn't bother even to watch the film. So for me it was also interesting how much we are also in the denial. It's very human, because of course we human beings try to avoid pain and to go on with life as comfortable as it is possible, but I think it's ... There are certain moments where if you don't know what happened and if you are not aware of things that, why they happened and can they happen again, you are on the same spot and you will find yourself in the same problems. There is no progress, you're just floating.»²⁹⁷

I film di Jasmila Žbanić acquistano un valore politico, oltre che artistico, perché sono affermazioni di una realtà e di una testimonianza dove tale memoria è negata dalla scena pubblica. Per i riconoscimenti internazionali e locali e per il suo attivismo, portato avanti attraverso i film (come nel caso di *Grbavica*), le sue opere assumono il ruolo di monumenti, luoghi della memoria metaforici, per le vittime cancellate e per quel mondo femminile che rivendica una posizione attiva nelle politiche memoriali del paese.

In una delle ultime risposte la regista ha voluto spiegarmi la sua concezione del mondo femminile, maturata osservando quale immagine della donna fosse presente nei film jugoslavi:

«As a feminist, you know, I cannot stand films that are putting women in a position which is not truthful but which keeps this patriarchal machinery. Because women around me, you know, women that I grew up with, were very, very powerful women, but during my childhood and my youth, I never saw these women on a screen. So when I create my characters, I am picking up from very strong women which surround me. For me, that is truth. And if I analyze films before

²⁹⁶ Vedi intervista completa in Appendice.

²⁹⁷ Vedi intervista completa in Appendice.

where I really don't know many films where women were not either mothers who did not work or they were hookers, I did not have really images that I could identify with. [...] I think that the war has stressed this image of a woman only as victim, and your films offer another view over the female world, over the female. [...] I thought, I always think if there was no war I would still do these kind of female characters because I really think they are more true than what we had in Yugoslavian films. You know, we had heroes, partisan heroes who were female. Commanders, women who were scientists, women who were this, but there is no film, almost no film about them. They could be like a side character but not the main character. It disturbed me as a child. I remember talking to my mother about it, like "Why there is nobody like ..." You know, Modesty Blaise, which was at that time my favorite character from cartoon. I think even if it was no war, I would do these characters because they surround me. But it's true that with the war, more this victimization of women is stressed in many films. And as I said, I don't see the world that way.»²⁹⁸

Jasmina Husanović²⁹⁹ scrive come il cinema di Jasmila Žbanić esamina il nesso tra trauma e giustizia, i suoi film tendono agli aspetti creativi etico-politici di integrazione del trauma nel presente delle vite comuni. Il processo di testimonianza, condotto attraverso il linguaggio attento e discreto del cinema, riguarda il rapporto tra conscio e subconscio, tra la parola e il silenzio. Affrontare il fallimento delle parole e delle rappresentazioni, dare visualizzazione alla muta personificazione del trauma, raccontare una storia tra i silenzi e le immagini di corpi mancanti è un intenso processo per far parlare storie traumatiche anche oltre i limiti della parola e materializzare un sentimento attraverso mezzi visivi. La ricezione di questi film, continua Husanović, rappresenta un teatro di giustizia dove il corpo traumatizzato riacquista il suo valore politico.

²⁹⁸ Vedi intervista completa in Appendice.

²⁹⁹ Jasmina Husanović, *Governance of life and femininity in Bosnia and Herzegovina. Reflections on affective politics and cultural production*, in Florentina C. Andreescu, Michael J. Shapiro (a cura di), *op. cit.*, pp. 115-132

8.3 Il valore culturale del corpo velato nel cinema di Aida Begić

Un'altra regista bosniaca che ha lavorato molto sulla rappresentazione del corpo femminile e sui valori culturali che assume in relazione al passato è Aida Begić. Dopo aver girato alcuni cortometraggi, raggiunse il successo internazionale con il suo primo lungometraggio *Snijeg* (*Snow*, 2008), presentato al Festival di Cannes dove vinse il Gran Premio della Critica.

Nella Bosnia orientale un gruppo di donne vive in un piccolo villaggio in mezzo alle montagne, gli unici abitanti maschi sono un bambino orfano e un vecchio imam. Tra loro c'è Alma, una giovane vedova che porta avanti il sogno condiviso con il marito, coinvolgendo anche le altre donne della comunità nella produzione di marmellate e conserve da vendere per il sostentamento dell'intero villaggio. Alma è l'unica donna a indossare il velo islamico. Come nei film di Jasmila Žbanić, anche per Aida Begić è sempre la discrezione della ripresa a rivelare alcuni indizi sul passato dei personaggi, che non emerge mai completamente, essi conservano un'intimità da cui lo spettatore è escluso. Si sa ben poco delle donne del villaggio, di cosa sia accaduto loro durante la guerra e prima del conflitto, sembrano vivere in un eterno presente di attesa segnato dalla scomparsa dei loro uomini. Si sa ben poco anche della protagonista, Alma: dai dialoghi con la suocera si colgono alcuni riferimenti al marito, poi in una foto tenuta sotto il materasso si vede la ragazza, a capo scoperto, sorridere al fianco dell'uomo che ha perso in guerra.

Il lavoro di costruzione del personaggio è visivo e combina elementi autobiografici con la componente iconica del hijab, il velo musulmano: simile ad Alma anche la regista non indossava il velo prima della guerra, come ha dichiarato in un'intervista: «Tutto questo riguarda anche me. Nel 2003 ho deciso di indossarlo e ho attraversato un'esperienza di trasformazione. In modo quasi inconscio ho deciso di metterlo. Alma ha delle cose di me, ma non è un mio alter ego. Ho messo parti di me anche in altri personaggi»³⁰⁰.

Nell'intervista che ho raccolto durante il periodo di ricerca a Sarajevo, ho chiesto a Aida Begić quale fosse il suo rapporto con gli elementi autobiografici del film. La regista mi ha illustrato il procedimento di creazione della sceneggiatura e come il rapporto con le attrici abbia contribuito alla resa finale dei suoi personaggi:

«First of all, when I pick up the subject, it has to be something that I care about personally. It doesn't have to be something that is literally connected with my own life but it has to be something that I care about, that I find interesting, that I find some personal connection with it. After that, my first step is I write down what I think or feel about certain phenomenon that I want to talk about and maybe I make some kind of the story, some kind of scratch. Then I go, I make research. Most of the time I do some documentary shots, I do workshops, I do different kinds of research. After that, I sit and write the script. Of course, what I've noticed is that relating, at least in my two previous movies, my relation with main character obviously was very strong and I guess I understood that after the process, that I made the biggest connection, the biggest input for my personal sensibility. Everything was with my main characters. I think that this also

³⁰⁰ Nicola Falcinella, *Neve*, in Osservatorio Balcani e Caucaso Transeuropa, 5 febbraio 2009, <https://www.balcanicaucaso.org/aree/Bosnia-Erzegovina/Neve-44608> (ultimo accesso: settembre 2017)

is connected with the fact that actresses, because in my both movies the main character is a Muslim woman, young women wearing a head scarf. I guess that both actresses were not familiar with Islam or with anything that is connected with Muslims and I think that for them I was kind of role model for preparing this role. I wasn't aware of that until the finalizing process of my second film but then I understood that it's also connected with that. It's not that I intentionally want to make connection with myself and the main character, it's something that happens also with this relation director/actor. In this part of the process it happens, because actor, wanting it or not, starts to accept your own director's personality because it's very personal. Those stories are something that you can relate to it. It's not a story about serial killer, it's a story about Bosnian identity, about post war trauma, about things that I'm living through also.»³⁰¹

Nel personaggio di Alma, il potente elemento iconico del hijab, colorato e indossato in modi diversi nel film, "veste" il corpo della protagonista di significati storici e sociali, legati alla ricerca di una nuova identità nella religione, dopo che la guerra ha cancellato i riferimenti affettivi e collettivi precedenti. La presenza del velo, così sottolineata nel film, indica non solo un riferimento religioso, ma è anche l'elemento identificativo del personaggio più attivo e ottimista: Alma è un'imprenditrice che cerca di coinvolgere le altre donne nella produzione di marmellate e conserve da vendere poi in tutto il paese e sostenere così l'intero villaggio. Attraverso la precisa connotazione religiosa del suo personaggio, Aida Begić sovverte l'immagine della vittima etnica della guerra e racconta una realtà femminile che accomuna tanti luoghi della Bosnia, dove sono rimaste solo le donne, soggetti attivi del cambiamento e della rielaborazione dei traumi rimasti. Infatti i cambiamenti sociali e i nuovi riferimenti culturali incarnati da Alma sono inevitabilmente legati ad altri corpi, quelli assenti degli uomini di cui le donne non sanno nulla.

La guerra è finita da pochi anni e le protagoniste vivono una condizione quotidiana di attesa, del ritorno dei familiari o della notizia del loro ritrovamento. Il vuoto lasciato dalla scomparsa della figura maschile è vissuto a livello quotidiano, messa in evidenza dalla scansione temporale del film. Se la rappresentazione del corpo di Alma mostra i cambiamenti inevitabili della società bosniaca, la mancanza continuamente rievocata degli uomini delinea la differenza tra assenza e perdita della memoria traumatica. Per le donne del villaggio la scomparsa dei cari e la speranza in una risoluzione di tale perdita, così ancora indefinita e così costitutiva della loro vite post-belliche, sono i collanti che le tengono unite. Dijana Jelača³⁰² sottolinea come, nella rappresentazione della vita quotidiana del villaggio, fondata sull'attesa del ritorno degli uomini, il film metta in scena meticolosamente un processo di trasformazione della perdita in assenza strutturale.

Secondo Dominick LaCapra³⁰³ mentre la perdita è radicata nel lutto per qualcuno o qualcosa specifico, e permette all'individuo di ricominciare una nuova vita dove pur sia presente il trauma della scomparsa, l'assenza trova le sue basi in uno stato patologico di cordoglio per un elemento astratto. Se la perdita è storica, l'assenza, come stato irrisolto, diventa costitutivo di un mondo. Per

³⁰¹ L'intervista è stata realizzata a maggio 2016 a Sarajevo; la stesura completa è in Appendice.

³⁰² Dijana Jelača, *Dislocated screen memory. Narrating trauma in post-Yugoslav cinema*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2016

³⁰³ Dominick LaCapra, *Trauma, absence, loss*, in *Critical Inquiry*, Vol. 25, No. 4, 1999

le donne del villaggio la scomparsa dei loro uomini non può essere vissuta come una perdita, perché non sanno né se siano vivi o morti né dove possano trovarsi (vivi o morti che siano). Questo rende impossibile trasformare il dolore in una forma concreta di lutto, mentre la perdita diventa un fantasma che impone una forma di malinconia perenne, in cui qualsiasi relazione affettiva è sospesa fino a quando le donne non sappiano cosa sia veramente successo. Quando al villaggio giunge Miro, un serbo che aveva partecipato al conflitto in quei luoghi, tutta la comunità riuscirà a sapere cosa è realmente accaduto ai loro cari. La vecchia Fatima, come una Penelope contemporanea, ha finito la sua tela, la stende a terra e inizia il viaggio della comunità verso la Blue Cave, luogo che può finalmente dare forma concreta al lutto delle protagoniste. La macchina da presa però non segue le donne dentro la grotta dove si trovano i resti dei loro uomini, lo spettatore rimane escluso dall'incontro con la perdita che si fa concreta. Di fronte alla rappresentazione cinematografica dell'atrocità, la regista afferma l'impossibilità di una messa in scena esplicita del trauma e il rifiuto etico del film di sensazionalizzare la brutalità in nome di una spettacolarità visiva³⁰⁴.

Nell'intervista raccolta a Sarajevo, ho chiesto alla regista il motivo di questa scelta registica e morale. Mi ha descritto l'impossibilità di trovare un'immagine adeguata a quel momento del film:

«Basically, this moment in the movie, is the moment when the reality and metaphysics, they come together. There are few elements within the movie that ... there is the moment of the dream, the subject that comes from a dream. There is a moment of the carpet of the grandmother, that she's crossing across the water. I wanted to find the place ... I knew that the place where those two worlds come together is the cave, so I wanted to keep it a bit mysterious. On the other hand, I want them because I witnessed few times and I know how it looks when people find the bones of their beloved ones. It's very intimate moment. I thought, okay, this is very intimate moment, once when they really find the bodies, it's something very intimate because you cannot show it as a beautiful scene. If you show it, it has to be disgusting basically because rotten body is not very nice. On the other hand, for them, it's moment of meeting. For them, they don't meet bones, they meet person, so in that sense I couldn't find equivalent in picture. I couldn't really make solution to go with them with the camera and make it the way I wanted to make it. So, I thought that, okay, it's a very intimate moment. It's something that I wanted to ... on the other hand, this whole snow idea in the cave, I always had a feeling it may be in my movie, *Bridges of Sarajevo*³⁰⁵ I maybe brought it the furthest, that we are already gone, how to say. In movie, it is, you know, once when we make it, it's already gone. There is one very nice in Islamic heritage saying that says, "when somebody mentions the dead person, you consider yourself as one of them." It has to warn you to say that life is, how to say, very short, you should really take care of how you spend your time. It's something that it's just, you're gone. So, I always have this impression so, in this cave I thought, in some way, it's like they're all gone. It's like the other world that we will all pass to.»³⁰⁶

Nel suo secondo lungometraggio, *Djeca (Children of Sarajevo - Buon anno Sarajevo, 2012)* elementi autobiografici della regista contribuiscono a delineare anche il personaggio di Rahima, un'orfana di guerra che vive con il fratello Nedim adolescente. La ragazza lavora come cuoca in un

³⁰⁴ Dijana Jelača, *op. cit.*, p. 94

³⁰⁵ *Bridges of Sarajevo (I ponti di Sarajevo, 2014)* è un film collettivo, per cui Aida Begić ha realizzato il corto *Album*.

³⁰⁶ Vedi intervista completa in Appendice.

ristorante; da poco ha abbracciato la religione islamica osservante e, sola, si trova a gestire il fratello, vittima di bullismo a scuola e coinvolto nel contrabbando di armi. Entrambi vivono in una Sarajevo in transizione, non solo politica ma anche morale, dove la collaborazione e il mutuo soccorso che avevano caratterizzato la resistenza della popolazione durante l'assedio sembrano essere stati dimenticati a fronte di un aumento del divario sociale tra le persone³⁰⁷. Come Alma anche Rahima guarda alla religione non solo come un conforto, ma come un "luogo" di recupero di un'identità che dalla guerra si è smarrita. Il personaggio e la sua storia sono una costruzione di dettagli, uno dei più importanti è il velo. Nel film precedente il velo islamico, nelle sue varie forme (colorato, sciolto al vento, da indossare, da annodare, da bloccare sotto il mento ecc.), scandisce i momenti del film e il percorso di Alma nella riaffermazione di un proprio ruolo all'interno della piccola società del villaggio e nella costruzione di una nuova vita oltre il conflitto. Anche in *Children* l'hijab è uno degli elementi connotativi e simbolici del personaggio di Rahima, ma qui il velo è il segno di demarcazione tra gruppi sociali, tra emarginati e socialmente accettati: «Rahima wears a headscarf and this automatically qualifies her for social marginality because the prejudice about women who practice hijab is equally strong in Sarajevo as elsewhere in the world. But although she wears a headscarf, Rahima is not much different from other girls of her age – at home, she listens to the same music as her peers, she loves, hates, makes mistakes and lives her life just like other 'normal' girls do. Still, because of her religious convictions she is perceived as 'the other', as 'different' and is therefore discriminated against»³⁰⁸.

I suoi personaggi appaiono come dei "manifesti" contro il pregiudizio verso le donne velate, e in realtà contro qualsiasi immagine stereotipata di genere. Nell'intervista che mi ha concesso a Sarajevo, Aida ha spiegato di non partire direttamente dall'idea di contrastare un pregiudizio, ma di lavorare su una realtà che conosce bene:

«I didn't say I want to break the prejudice but, it's the fact, that's also this personal aspect of these characters in my films. I was thinking ... at the beginning, I never say, "okay, my main character will be a woman wearing a head scarf" but on the way, I think, okay, this is the world I know the best. This is the good side view, so for me it's the most logical, I have a need to talk about this at the same time. So, probably, I'm building up the character that I can related to, the character of the people that I know and I guess it's not something that you expect to meet when you say "women with head scarf". The first thing that you think is not, "character is Alma or Rahima". I think that's because we have prejudice, because we don't know each other. Many times during interviews, you know, when I have interviews with someone abroad, especially in Western Europe, they say "yes, but you are different than women wearing a head scarf that are in this country; Germany and Belgium and so on" and I say, "no, it's just that you know me and you don't know them". That's the only difference. The only thing that you know about them is when you see them in metro, you see the women that is "closed", she doesn't show any interest most of the time. Or any, how to say it, she's not open to you to communicate most of the time, and I am talking to you so it means that ... that's the only difference but, it's probably very deep and the both sides mistake, how to say, or those who don't open for communication

³⁰⁷ Aida Begić, *Director's note*, in *Children of Sarajevo* press book, 2012, p. 2

³⁰⁸ Ibidem

are those who think immediately that women wearing a head scarf are ... how to say ... like, someone that's so different.»³⁰⁹

Come per il cinema di Jasmila Žbanić, anche quello di Aida Begić lavora sull'equilibrio tra rappresentazione e fuori campo, solo pochi semplici dettagli aiutano a delineare i personaggi dei suoi film e il loro passato. Per *Snow* la regista spiega: «Ho lavorato molto con il direttore della fotografia per sviluppare un approccio quasi documentaristico con la macchina a mano e la luce naturale. Volevo raggiungere la poesia che è parte del mondo dei personaggi e conciliarla con il realismo e il naturalismo. Volevo lasciare gli attori liberi dalle cose tecniche, lasciarli recitare, non spingerli con la camera»³¹⁰. In *Children* la regista riprende l'uso della camera a mano e la luce naturale quasi con uno stile documentaristico: l'obiettivo segue la protagonista di lato e la riprende di spalle, poche le inquadrature frontali o in dettaglio, quasi volesse mostrare sempre solo un lato del personaggio che non si espone mai completamente allo spettatore e di cui non emergono molte informazioni relative al suo passato e ai suoi sentimenti.

Riguardo al lavoro cinematografico che, pur con stili differenti, Begić e Žbanić fanno sul corpo femminile, mi sembra interessante la riflessione di Renate Siebert³¹¹: il corpo femminile assume una forte valenza pubblica, nella misura in cui l'aspetto esteriore (in termini di abbigliamento, copricapo ecc.) è rigidamente prescritto e sanzionato, oppure rivendicato quale segno di libertà di scelta come afferma il cinema di Aida Begić. La trasformazione del corpo femminile diventa "emblema" di un discorso politico cui si sovrappone/aggiunge una valenza religiosa. Anche noi oggi tendiamo a reificare e alienare le donne musulmane entro stereotipi: i nostri stessi pregiudizi della donna velata come (sempre) inesorabilmente sottomessa (solo perché velata) in realtà potenziano quelle forze conservatrici che strumentalizzano il corpo femminile a fini politici. Il velo soprattutto in tempi recenti assume una componente simbolica. Atto di carattere politico può essere sia togliere il velo sia decidere di indossarlo, e in Bosnia in particolare mi sembra interessante come atto legato al post-conflitto: in alcuni casi possiamo osservare, anche nelle nostre società europee, una riscoperta e una ri-elaborazione dell'appartenenza all'Islam in chiave moderna, come sottolinea Siebert, la ricerca di una modernità, e io direi di un'identità, distinta dalla modernità occidentale sperimentata come un'imposizione³¹².

8.4 I segni della storia nei racconti quotidiani di Ines Tanović

Il rapporto tra la componente autobiografica e il racconto del dopoguerra bosniaco è un intreccio che caratterizza anche lo stile dell'ultima regista di questo percorso. Prima di realizzare un lungometraggio di finzione, Ines Tanović ha svolto una prolifica attività di documentarista,

³⁰⁹ Vedi intervista completa in Appendice.

³¹⁰ Nicola Falcinella, *op. cit.*

³¹¹ Renate Siebert, *Islam e democrazie. La posta in gioco delle donne*, in Marita Rampazi, Anna Lisa Tota (a cura di), *La memoria pubblica: trauma culturale, nuovi confini e identità nazionali*, Novara, Utet Università

³¹² Ivi, pp. 158-159

affrontando i temi della guerra e della sua testimonianza. Uno dei suoi lavori più importanti è *Jedan dan na Drini* (*A day on the Drina*, 2011), premiato al festival di documentari Zagrebdox. Nell'estate del 2010 Ines Tanović, con una piccola troupe, accompagna dei volontari che da Sarajevo si recano a Višegrad per effettuare degli scavi sul letto del fiume Drina. Durante i lavori di riparazione del sistema idroelettrico, quando l'acqua si è ritirata ha lasciato emergere i resti di 250 corpi di bosgnacchi uccisi dall'esercito serbo-bosniaco tra il '92 e il '95. Un silenzio quasi surreale avvolge il clima degli scavi, solo lo scambio di qualche istruzione, la macchina a mano segue il lavoro della Commissione per le persone scomparse che, catalogando le ossa ritrovate, ricompone almeno verbalmente dei corpi intorno a quei resti. L'obiettivo è incollato al terreno, si percepisce un'urgenza di registrare e testimoniare il più possibile in poco tempo, la stessa urgenza che hanno i ricercatori, perché quando i lavori di riparazione finiranno, l'acqua tornerà a coprire tutto. La regista non interviene con un commento fuori campo, sceglie l'approccio del documentario di osservazione: dalla realtà dei vivi in una bella giornata di sole sullo sfondo del paesaggio bosniaco, il documentario ricostruisce una realtà di morte, di fango e ossa, tratteggiata dagli oggetti personali che emergono dagli scavi. La storia di quei corpi è fatta da una scarpa stretta dal fil di ferro, un calzino ancora infilato nei pantaloni, un vestito rosso da donna con una collana, una spilla da bambino; sono questi i dettagli, cinematografici e personali, a rivestire le ossa, a ricostruire delle identità e a lasciare qualche indizio su cosa sia accaduto in quei luoghi.

Quando ho incontrato Ines Tanović a Sarajevo, mi ha raccontato che la lavorazione del film non è stata facile, a causa del poco tempo a disposizione per le riprese e per l'ostilità dimostrata dalle autorità locali nell'indagine su realtà scomode:

«My first documentary is *One day on the Drina* which I made absolutely like an accident, I didn't plan to make this kind of film. I just hear one day at the radio how the people who are digging the remains of the bodies in the Drina river asking for help to come, asking for a volunteers to help them in this race with the time, because this dam was broken and after the water was flowed out people discovered the body remains. So I was impressed how many people from Sarajevo come to Višegrad to help to tick as many bodies and bones as they can before Serbian side will flowed again the lake, so I just stood up and said to my producer and husband "we have to shoot, we have to make something from this. We have only to record it and to have this material, how people are digging, how they're helping". All this process was really frustrating for me because it's almost 20 years after the war, you're still digging bones in Bosnia and it impacts to our lives. So we just held the night to make a crew and go tomorrow. We only had one day because we were shooting there and after the shooting the chief of this staff said to us: "you cannot come again" because we had threat to the team, because of the camera; across the river it's Serbia and they shot and tried to scare the team. They considered us as a threat so we couldn't come back, and this material we shot in only one day was in the editing room for a month, I didn't know what to do with it because it was not enough material for the documentary I wanted. I didn't realize that I had the film at all. So after some months my producer said: "you have to do something with that, 'cause you will not shoot again, it's this what you have and you have to edit it". And we sat in the editing room and I did these seventeen minutes and when I started to edit the material it was like a natural thing to put it like that, to have this dramaturgy. I've always known that I don't want to have voice over or some explanation. It's a real documentary. I wanted my picture talking alone, not that I as the author have some voice, speaker or some other voices telling them what to think. It's a real picture

and real life through these shots. You can understand alone when you saw these seventeen minutes what I want to say to audience.»³¹³

Il suo primo lungometraggio di finzione, *Naša svakodnevna priča* (*Our everyday life*, 2015), è stato premiato al Festival del Cinema Europeo di Lecce. La storia ruota intorno ad una famiglia piccolo-borghese della Sarajevo contemporanea. Il padre Muhamed è dipendente in un'azienda in città, la madre Marija è un'insegnante in pensione. Saša, il figlio maggiore, è un veterano dell'ultimo conflitto che, dopo il divorzio, torna a vivere con i genitori, mentre la figlia Senada vive a Lubiana, dove da bambina è stata rifugiata di guerra. Attriti, rancori e conflitti irrisolti scoppiano tra i diversi membri della famiglia, aggravati dalla difficile convivenza di Saša, solo e disoccupato, con i genitori.

Pur nell'apparente normalità della vita quotidiana, la memoria del conflitto recente gioca ancora un ruolo importante, come un punto di non ritorno da cui sembrano originarsi le incomprensioni reciproche dei diversi personaggi e il punto da cui ripartire per la conquista di una normalità. In questo rapporto con il passato, la madre Marija è la figura memoriale del film e della famiglia, ricorda a tutti chi sono e cosa hanno vissuto: il disadattamento di Saša (la figura più vicina alla regista), la rigidità di Muhamed e la distanza della figlia Senada. Quando la madre si ammala di cancro al seno, i membri comprendono che la famiglia è il microcosmo cui aggrapparsi e da cui partire per ricostruire una vita quotidiana. Il rapporto con il passato dei diversi personaggi passa attraverso un'evoluzione del corpo femminile, qui materno e memoriale. La madre è il corpo attraverso cui è passata la storia di tutta la famiglia, nel contesto della vita quotidiana la malattia del corpo femminile fa riemergere le iscrizioni memoriali collettive. Judith Butler³¹⁴ descrive il corpo, ancor più il "gendered body", come la superficie scolpita degli eventi; i valori culturali intorno alla rappresentazione corporea emergono come risultato di un'iscrizione sul corpo. Marija è una figura memoriale a cui tutti tornano perché è "blank page", per usare il termine di Butler, o forse meglio un *blank screen* su cui la scrittura implacabile della storia lascia i suoi segni, «and the body as the medium which must be destroyed and transfigured in order for culture to emerge»³¹⁵. In un'intervista per Screen Daily³¹⁶ Ines Tanović racconta come l'idea del film nasca dalla propria esperienza personale: alcune sequenze sono ispirate a episodi di vita familiare, alle atmosfere della sua infanzia nella casa dei genitori.

Nell'intervista raccolta a Sarajevo, ho chiesto alla regista come ha inserito i propri ricordi personali nella vicenda dei personaggi, trasformando i racconti di una famiglia in memorie comuni a tante famiglie di Sarajevo che hanno vissuto la guerra e una situazione simile a quella del film:

³¹³ L'intervista è stata realizzata a maggio 2016 a Sarajevo; la stesura completa è in Appendice.

³¹⁴ Judith Butler, *Gender trouble. Feminism and the subversion of identity*, New York-Londra, Routledge, 2006

³¹⁵ Ivi, p. 177

³¹⁶ Vladan Petković, *Ines Tanović, 'Our Everyday Life'*, in Screen Daily, 25 agosto 2015, <http://www.screendaily.com/festivals/sarajevo/ines-tanovic-our-everyday-life/5091875.article?blocktitle=FEATURES&contentID=40737> (ultimo accesso: settembre 2017)

«My film *Our everyday life* is part of story of my family and family of my husband. I didn't invent the story, I just put the pieces together in one story. [...] What I experienced these last 15 years of my life, so I just chose to transfer some of my stories that I was as a child, as a daughter of my parents. I've just taken this part of my life and put it in this story, I couldn't invent something even in the dialogues are really normal, really natural because I'm not inventing the dialogues. I was just remembering what my father told, what his friends told, what my mother does, what the mother of my husband does. It is really the story of our families. That's why you have this kind of feeling, that is so warm and that you are in the story when you are watching the film. [...]. When you are a film director, you have to deal with many aspects of film, you cannot plan story at one level. Through this story I'm showing so many levels of our society: and transition story, and story of 20 years people in Sarajevo, intellectual story, intellectual family, family dealing with the cancer gathering again the family at the end of the film, also the story about refugees because the sister is a refugee from the war. So I made many levels from a very small story, but you can feel the layers.»³¹⁷

Nel film non ci sono scene direttamente riferite alla guerra, mentre nel suo cinema documentario la regista ha spesso affrontato questioni relative al conflitto. La guerra, spiega Ines Tanović, è ancora presente ovunque in Bosnia; ovunque si punti l'obiettivo è ancora possibile riprendere tracce della distruzione. Anche se la guerra non è direttamente visibile, le sue conseguenze permangono nella mente dei cittadini, come se il conflitto e i problemi cominciati vent'anni fa fossero diventati parte di uno stato mentale diffuso. Nell'intervista, a Sarajevo, Ines mi ha spiegato come non si sia mai concluso uno stato belligerante nella mente delle persone e in un clima sociale di sospensione:

«I think in the state of mind. Because of the reconstruction, somebody may come in Sarajevo and say "you don't have the war", because everything is beautiful now 20 years after the war. So of course that we rebuilt our constructions, our hotels and our homes, but our souls are not reconstructed, because we are still in this kind of mind because we don't have a winner. Our big problem is that our war wasn't finished with the result of a winner, we don't feel ourselves as winners, that the truth is win. It started in the moment that nobody won the war and we are still in this state, so this is the problem. We don't have politically winner, economically our state is stuck in this Dayton agreement which doesn't let us to be normal. We are not a normal society.»³¹⁸

Pur nel calore dell'intimità domestica che il film riesce a ricreare, attraverso il personaggio di Saša, Ines Tanović racconta anche lo smarrimento morale di una generazione di trenta-quarantenni bosniaci che con la guerra hanno perso la loro giovinezza e si sentono intrappolati in una fase di stallo³¹⁹.

Le tre autrici qui proposte, attraverso le loro opere, condividono e offrono allo spettatore una riflessione interessante sulla rappresentabilità del dolore, sulla forma cinematografica che la memoria personale e le memorie collettive possono assumere. Le loro scelte stilistiche e narrative hanno mostrato come sia possibile, e forse necessario, considerare l'interazione tra un'immagine concreta del dolore e l'inesprimibile di una memoria traumatica che, dove non trova una

³¹⁷ Vedi intervista completa in Appendice.

³¹⁸ Vedi intervista completa in Appendice.

³¹⁹ Alissa Simon, *Film Review: 'Our Everyday Life'*, in *Variety*, 20 settembre 2015, <http://variety.com/2015/film/reviews/our-everyday-life-bosnia-oscar-submission-ines-tanovic-1201586598/> (ultimo accesso: settembre 2017)

localizzazione, rimane sospesa, irrisolta. Riprendendo una riflessione di Dijana Jelača³²⁰ sul rapporto tra genere e appartenenza etnica, il cinema di queste autrici, come altri film dell'area ex-jugoslava, offre uno sguardo importato sul modo in cui le pratiche di rielaborazione del trauma bellico rompano gli schemi ideologici dell'identità etnica, proprio perché gli aspetti inconsapevoli del trauma non possono facilmente essere assimilati da un impianto ideologico. Nel rapporto dialettico tra detto e non-detto il cinema qui presentato si basa invece su una dislocazione delle posizioni identitarie fissate, già traumatiche di per sé nella loro rigidità e immobilità.

³²⁰ Dijana Jelača, *op. cit.*, p. 100

Conclusioni

Può il cinema offrire una sorta di "terapia della memoria" di fronte al trauma della guerra?

In questo percorso ho analizzato alcune opere della produzione cinematografica ex-jugoslava attraverso gli strumenti forniti da studi sociologici e filosofici sulla memoria e sul trauma. Le teorie psichiche sul funzionamento del cervello in relazione al recupero del passato sono stati strumenti importanti, direi essenziali, per comprendere il processo di formazione dell'identità e della personalità dell'individuo come essere sociale e del suo rapporto con la Storia. Lo studio sociologico sulla memoria, e gli sviluppi artistici in cui il tema della rievocazione può essere declinato, mostrano come l'uomo non ricordi mai da solo: il ricordo è sempre frutto di una biografia individuale e del suo essere parte di una rete di relazioni sociali e culturali che Maurice Halbwachs ha chiamato "quadri". Anche le azioni più intime e private di fissazione della memoria si aprono sempre a un destinatario, reale o immaginario, e rivelano come il nostro essere parte di un ambiente sociale e culturale influenzi il nostro modo di concepire il tempo. Questo è stato il punto di partenza per un'articolazione delle forme di memoria, da quella collettiva fino alla traumatica.

Lo studio delle forme che la memoria può assumere impone di guardare anche all'altra "faccia" del ricordo, all'oblio, l'aspetto più controverso del meccanismo della rimembranza. Il fatto che la memoria per funzionare necessiti del suo contrario, cioè della dimenticanza, dimostra la complessità di un fenomeno che si deve continuare a studiare, con un'apertura anche ad altre culture e altre concezioni del tempo. Lo studio della memoria ci insegna che il ricordo è un procedimento ricostruttivo e avviene attraverso una selezione delle informazioni, influenzata da diversi fattori, emotivi come culturali. Nella cultura occidentale si è diffuso un atteggiamento ambiguo verso l'oblio: da un lato è considerato un nemico da sconfiggere attraverso l'adozione di tecnologie sempre più sofisticate che permettano di conservare tutto nel nostro patrimonio culturale e storico; in realtà sappiamo che quel "tutto" conservato è il risultato di un esercizio di potere, una selezione operata secondo i criteri dei gruppi dominanti che decidono cosa debba essere tramandato per la continuazione di una determinata cultura. Dall'altro lato l'oblio funziona benissimo in ambito economico, come ingrediente essenziale del mercato per la creazione di uno stimolo continuo di domanda e offerta, basato sul desiderio di possedere cose nuove e sull'oblio rapido delle precedenti.

Nelle nostre società contemporanee il pregiudizio negativo nei confronti dell'oblio deriva anche dal confronto con la Storia: è la reazione culturale ad alcune forme di dimenticanza e revisione di certi crimini storici, che si sono diffuse in contrasto con l'etica della memoria rivendicata da numerosi testimoni e sopravvissuti alle tragedie storiche del '900. Negazionismo e revisionismo sono forme negative di oblio volte alla rimozione, dalla memoria culturale, di certi fatti per ridurre la portata di atti criminali commessi, ridimensionandoli o addirittura cancellandoli da quei "luoghi"

deputati alla trasmissione della storia collettiva, come i libri di storia, gli archivi, i musei, le forme di comunicazione mediatica e le sedi istituzionali. Di fronte a tali forme di dimenticanza negativa spesso è l'arte ad assumere un ruolo di denuncia e rivendicazione di verità storiche negate, dando voce ai suoi testimoni.

In questa ricerca si è osservato come, nel confronto tra Storia e memoria, le guerre del '900 abbiano mostrato la necessità di un'analisi dei traumi storici lasciati, soprattutto nelle società europee. Il trauma può essere la conseguenza di un'azione violenta subita da un singolo individuo, ma, come conseguenza di gravi fatti storici, può assumere anche un significato collettivo e, entrando nel territorio dell'etica, diventa un patrimonio transgenerazionale. Nello studio sul trauma causato da tragedie storiche le analisi condotte sull'Olocausto e sulla seconda guerra mondiale sono stati i riferimenti principali per l'elaborazione di teorie e l'osservazione di fenomeni collettivi legati alla memoria; si tratta di esperienze fondamentali per l'analisi di altri contesti bellici più recenti e per il riconoscimento di dinamiche simili, come nel caso studio qui proposto dell'ex-Jugoslavia.

La straordinaria raccolta di testimonianze avvenuta nel secondo dopoguerra, il ruolo che il testimone ha assunto nella sfera pubblica occidentale e lo studio sui traumi presentati dai sopravvissuti hanno messo in luce un dato importante, che ritorna attuale anche nel caso dei più recenti conflitti della Jugoslavia: quando il trauma deriva da fatti storici collettivi non riguarda mai solo il singolo individuo, che sia vittima o carnefice, ma accomuna diversi individui che hanno vissuto la stessa esperienza e diventa parte del patrimonio culturale di un'intera comunità, ne delinea la storia. I singoli casi traumatici denunciano la presenza importante di un trauma collettivo, che potrebbe diventare culturale, così i processi di rielaborazione individuali richiedono un ascoltatore collettivo, che diventi "testimone del testimone" e che si faccia erede non dei sintomi del trauma (condizione che caratterizza la vittima), ma della verità e della potenza che la narrazione traumatica porta con sé.

Nella trasmissione della testimonianza a un soggetto collettivo, attento ed empatico, l'arte svolge un ruolo fondamentale. Tra tutte le arti il cinema presenta un'efficacia particolare nel trasferimento di un patrimonio memoriale, soprattutto per due aspetti che lo caratterizzano: l'effetto di realtà e l'attivazione dei processi di identificazione e proiezione nello spettatore implicano un livello di coinvolgimento e partecipazione sensoriale che nessun'altra forma artistica può offrire. Come ho cercato di far emergere dall'analisi dei testi filmici ex-jugoslavi, che hanno trattato il tema delle guerre degli anni '90 e il dopoguerra, nel documentario come nel cinema di finzione la costruzione di storie basate sulle esperienze di personaggi finzionali o reali favoriscono un'identificazione da parte dello spettatore. Allo stesso tempo lo spettatore proietta sul personaggio sentimenti e atteggiamenti propri. Questi meccanismi avvengono attraverso un immaginario che rende riconoscibili anche contesti completamente estranei alla quotidianità del comune spettatore occidentale, come guerre, deportazioni e repressioni. Molti autori e autrici del cinema post-

jugoslavo hanno portato la testimonianza della guerra e delle sue conseguenze nella dimensione della vita quotidiana, usando la macchina da presa sia come mezzo di osservazione della realtà, con estremo realismo, senza intervenire su di essa, sia come uno strumento di rielaborazione di una situazione personale difficile, per la costruzione di una memoria che fosse condivisibile anche da chi non aveva vissuto esperienze analoghe, come la sopravvivenza durante un assedio oppure la persecuzione di un regime nazionalista. Ecco che la vita quotidiana sotto le bombe dei registi del SaGA, le ricerche dei figli portate avanti da Jasna P e la storia di Esma nei film di Jasmila Žbanić, come il racconto delle persecuzioni subite dal regista Goran Marković sono solo alcune storie di un immaginario che rende questo patrimonio memoriale cinematografico trasmissibile. Inoltre i meccanismi di coinvolgimento dello spettatore che il cinema riesce a innescare diventano particolarmente importanti per la formazione di un pubblico attento e empatico di fronte all'esperienza traumatica.

Numerosi sono i traumi, individuali e collettivi, ancora presenti nelle società ex-jugoslave, ma ritengo che il cinema (uno dei settori centrali nella produzione culturale delle diverse repubbliche) sia uno degli strumenti militanti, artistici e sociali, con cui si sia voluto denunciare, testimoniare e dare una forma di giustizia collettiva e internazionale a certe situazioni belliche. Lo dimostra la capacità di molti autori, provenienti da diverse aree della Jugoslavia, di cogliere e raccontare ciò che stava avvenendo nel loro paese nel momento stesso in cui stava accadendo, realizzando sia opere premiate nei festival internazionali sia film popolari per il pubblico locale, ne sono un esempio *Il segreto di Esma* di Jasmila Žbanić e in Serbia i film di Goran Paskaljević e di Ljubiša Samardžić.

In questa ricerca ho deciso di concentrarmi sui film e sugli autori, sul loro modo di convivere con quanto è avvenuto negli anni '90, trasformando la macchina da presa in uno strumento per costruire una memoria personale, inserendola in quella collettiva e internazionale. Durante i periodi di ricerca all'estero, a Sarajevo e a Belgrado, mi sono confrontata con alcuni autori, non solo attraverso l'analisi delle loro opere, ma andando a incontrarli e raccogliendo alcune interviste. Nei loro film e nelle loro parole ho cercato una risposta alla domanda se il cinema possa offrire una sorta di "terapia della memoria" di fronte al trauma della guerra; a ognuno dei miei intervistati ho posto questo quesito e riporto qui di seguito alcune risposte¹.

Stefan Arsenijević (Serbia): «Yes, I think yes ... I think yes, but it has to be done smartly. Again, I think that the obvious kind of ... you have an audience who will always come to watch films about "Serbs are not guilty for anything." There's a lot of people here. There's also kind of important number of audience also who will always come to see a film that deals with Serbian crime ... war crime films. [...] What I'm saying is you need to find some kind of middle ground to reach everybody, if you want to utilize.»

Janko Baljak (Serbia): «I am quite certain that it can be done, and that this is possible and necessary is confirmed by the enormous visual memory of the Holocaust that Spielberg and the crew worked on the movies Shoah, which is the best example of the need to keep track of the

¹ Le interviste sono riportate integralmente in Appendice.

time for the times when all the witnesses are not going to be in this world any more, as a testimony. Talking to Branko Lustig, because I had an idea to make a film about him and the relationship between the Holocaust and the famous Hollywood producer. I felt the strong need of this very old man and of all the people who survived a terrible, traumatic experience how it is Holocaust to leave a trace about it. They somehow believe that when the last of them leaves this world, it will be quite legitimate to claim that the Holocaust did not happen. And they do everything out of that despair. The same with my movie about Vukovar. One can come to us after 15-20 years and tell us: "What kind of Vukovar? You have dreamed of it." There is some kind of psychotherapy in it for sure for us who do this job, I confess I include myself in the category. In the sense that it is easier for me to live this catharsis through my films, it is easier for me to live in this society, now that I did not leave the country as some of my colleagues and people of my age did. When I made the decision to stay here it was very important and relevant to me to deal with those painful topics. I was dealing with them for my own mental health.»

Aida Begić (Bosnia Erzegovina): «You know, since the Greek tragedy we have this catharsis affect from art. I know that me as a consumer for example, if I go to see some theater or see the film, I feel relieved, you know, in case that I saw something that touched me. Sometimes I even understand life better after watching a movie. I understand myself better and I'm someone who really believes that consuming art can change your life. I don't think that it can change the global politics, I don't think it can change people but, it can influence. It can influence our ... How to say, perception. [...] If it sounds or smells like propaganda, nobody will believe it, even if it's true. You know what I mean, if your intention is like, "I will tell you", it's not a way out. But, I really believe art can help. It cannot solve anything but it can help and make influence.»

Srđan Dragojević (Serbia): «I used to think that, but when I see some of my films, like *Pretty Village* or *Wounds* on the YouTube, and when you read these comments, in which they're fighting each other all the time, I'm not so optimist»

Ahmed Imamović (Bosnia Erzegovina): «Maybe Art cannot change, but Art has to try to change the world to be much better, more human, much better place for the living, for us and for nature. That's our function, we have to do that.»

Nihad Kreševljaković (Bosnia Erzegovina): «Yeah. Just as a practical answer. The first communication among the people in region started through art. The Festival MESS was the first festival who invited troupes from Belgrade and Zagreb to Sarajevo. Very fast they started inviting troupes from Sarajevo to Belgrade and Zagreb. The art has opened the communication. In '96 or '97, it was not anymore ... For many people it was a shame to contact each other. The artists were those who said, "Okay, let's communicate." We had our personal opinions. We had our personal experiences. [...] In this practical way I can say that the art has opened the communication and it's already huge thing in establishing better relationship among the people and the region and establishing some normal relationships, establishing the peace and everything.»

Goran Marković (Serbia): «I don't know if cinematography can change anything from a practical point of view, but it can change a lot in people from the inside. It can force them to interrogate themselves. I think it is one of the most important tasks of the cinema – to open the questions. [...] I simply cannot help anyone with any film, but I can make them think about themselves, about the way they perceive the world and to open a number of questions about the world they live in. And I think that with this the idea of cinema is completed – to open questions.»

Goran Paskaljević (Serbia): « Art is a kind of therapy always. [...] But I don't think that one film can change the world... I'm happy if I change five people in the cinema, they start thinking about it. Film is now, unfortunately, television and internet and invasion of this American, same stories same stupid things, what can you do? I still think we have to keep working on it and do the art films and send the messages, the humanistic messages.»

Danis Tanović (Bosnia Erzegovina): «We're doing it more than anybody else, I'd say Art. Art is where the first people who crossed the bridges and it was always like this, the real art. But how much impact can it have? I don't know. I know that movies impacted me when I was a kid. There are films that I watched that changed my opinion. But then again, we are talking about something that's really particular. Today they're telling us, well, your movies are not making money. Everybody wants movies to be entertainment. But we can't really do entertainment and talk about serious things, so. And then you make a film and then people don't go to cinema to see it on torrents or Internet, so it's getting harder and harder to be serious filmmaker talking seriously about things. More and more I feel like species that is going to be extinct any time soon.»

Ines Tanović (Bosnia Erzegovina): «I think it can because art is always the Art, not only film. All art is really important for transferring some ideas, because using art as a channel to reach people through the emotions, not only through the history book. Film is a really good medium because it can be shown to a really big amount of people and you use film, documentaries or feature films, as a medium to reach the audience and I think that film is a really good choice to reach the people.»

Mila Turajlić (Serbia): «I really hope so. I mean I think that's why I make films, in a way. Because I studied politics. I was going to be a political activist. And then when I was in the second year, third year of university, we had the revolution and I was quite active at the time and I completely lost belief in any political ... I lost faith in the power of political engagement. I just don't believe that the world is going to be changed through political action anymore. And so when I started making documentaries it was a little bit like I'd found a language that I believe in. That I have faith in. And so I believe in the power of communication through cinema and I make what I see as cinema documentaries for a reason. Because I want the watching of these films to be communal experience. I want people to watch them in a cinema. I want them to watch together. And for me, in that sense, making the film is very therapeutic and I hope that to many people who watched it, watching it was therapeutic, you know.»

Srđan Vuletić (Bosnia Erzegovina): «The other day, I saw one story in the news about one woman who lost a son. And she said that she hated every Serb. And she said I became nationalistic. I slept, woke up, as big nationalistic, chauvinistic person. And then at some meeting, she met one father of Serbian soldier who died near the place where her son died. Same front. And they started to talk. And then, she said then this thing changed my life completely. Because she said, I completely stopped about thinking who was what side and what was ... I just saw that this guy is same pain as I am. And nothing will bring back their sons. So what happened? They met in some kind of workshop organized by, of course, some foreign NGO. Because our politicians don't give a shit. They like people to hate each other. Even though they say they are for peace. So what happened, they were in this symposium. Everybody was telling their stories. And she told her story, he told, that's where they met. So you see, she said it changed my life. She said now I live better. Now I wake up as a little bit happier person because I know I'm not alone in all of this and there is some people who understand me and I have bigger cause in my life to help somebody and so on. So the telling of stories, with film, theater, books... You can tell some stories in different ways, in different forms, but you can tell some stories. So if we are telling these stories, it's really, really important that these stories have good potential to heal this society from war trauma.»

Pjer Žalica (Bosnia Erzegovina): «I cannot say yes and no, but I would say, I hope. And without even hope that it's possible, I would never make such kind of movie. I really hope that it's possible.»

Jasmila Žbanić (Bosnia Erzegovina): «I think it can, but not in this regular way. It has to be very personal and it doesn't offer solution. You know, for me good art offers experience and raises questions. So whenever we are dealing with questions that are burden, you know, that are buried, I think it's really good for us. We can be maybe more disturbed by art than we were

before, but even that disturbance for me is, if it's really truthful, if it really touches the essence of humanity, is important. It's not like going into therapy, to a psychiatrist who will help you function. Art cannot maybe help you function but it can open up your drawers and let oxygen in.»

Želimir Žilnik (Serbia): «It is up to you who are watching and reflecting. It's up to you to judge. I know how for my participants, if you are giving them form to express themselves they are pleased very much, you see.»

Può dunque il cinema offrire una sorta di terapia della memoria di fronte al trauma della guerra? Dalle interviste raccolte e considerando tutte le opere analizzate, anche dei registi che non ho intervistato, risponderai affermativamente. Come queste risposte mettono in evidenza, il cinema può offrire una terapia della memoria nella misura in cui riesce a gettare luce sulle questioni lasciate irrisolte dai conflitti e sollevare nuovi quesiti, diffondere i racconti dei testimoni reali, mettere in connessione i singoli vissuti; e soprattutto il cinema può aiutare lo spettatore a cambiare una propria prospettiva interiore su verità che dava per acquisite.

La riconciliazione sociale dipende dalle forze politiche dei singoli stati e dall'attivismo dei gruppi presenti nei territori. Come emerge anche dalle risposte degli intervistati, il cinema invece ha funzionato prima di tutto da veicolo di denuncia di certe realtà, da medium per la circolazione delle storie e la condivisione delle esperienze tra le persone, grazie anche a una distribuzione interregionale che ha portato i registi, al seguito delle loro opere, a dialogare con i pubblici ex-jugoslavi e internazionali. Nel trattamento del trauma il cinema, in particolare quello di autori locali, non può certo sostituirsi alla terapia individuale, ma indubbiamente favorisce la formazione di un ascoltatore collettivo, il pubblico, con cui condividere la narrazione dell'esperienza traumatica, trasmetterne la memoria e la testimonianza. D'altronde già Aleida Assmann² aveva dato una risposta affermativa al mio quesito iniziale, non precisamente riguardo al cinema, ma riguardo all'arte in generale, esaminando le opere di alcuni artisti e artiste nati dopo la seconda guerra mondiale: di fronte a una memoria culturale divisa a causa dei numerosi cambiamenti storici avvenuti in Europa, solo l'intervento personale dell'artista poteva offrire una forma di ricomposizione narrativa e tematizzare la dinamica tra memoria e oblio nella nostra cultura.

Le osservazioni teoriche elaborate dopo i fatti epocali della seconda guerra mondiale sono state una lente molto utile attraverso cui analizzare e comprendere alcune dinamiche di una storia che si ripete. Vorrei concludere con la riflessione su un concetto, erede della tradizione teorica sull'Olocausto, che molto probabilmente sarà utilizzato nei prossimi decenni per parlare anche dell'arte ex-jugoslava, fatta da una generazione nata poco dopo la fine del conflitto e figlia di chi in quel conflitto ha combattuto e l'ha raccontato.

² Aleida Assmann, *op. cit.*

Negli anni '90 Marianne Hirsch³ ha introdotto il termine "postmemoria" in riferimento ai fatti della Shoah e alla permanenza di tale memoria nelle generazioni successive. Il termine "postmemoria" descrive una forma memoriale specifica, derivata dal rapporto tra i figli dei sopravvissuti all'Olocausto e l'esperienza dei loro padri: la seconda generazione conserva una "memoria" costruita attraverso le immagini e le storie di quell'esperienza traumatica con cui è cresciuta senza averla vissuta in prima persona. Queste immagini e storie sono così potenti da diventare costitutive del loro mondo. Il termine "postmemoria" indica lo scarto temporale e qualitativo tra il ricordo dei sopravvissuti e quello di una seconda generazione caratterizzata da una dislocazione spaziale e da una tardività rispetto ai fatti.

Hirsch spiega che la postmemoria è una forma viva e efficace proprio perché il legame con l'oggetto o la fonte del ricordo non è mediata dalla ricostruzione memoriale, ma da un atto creativo di proiezione di quel passato sul presente di chi non ha vissuto i fatti ricordati. È un processo che caratterizza chi è cresciuto circondato dai racconti di accadimenti precedenti alla sua nascita che sono stati determinanti nella storia di tutti i membri della famiglia o della comunità. Tramandate a un'altra generazione queste storie diventano costitutive di un mondo e di un'identità che collega la seconda generazione a una storia collettiva precedente. Grazie alla distanza temporale questa seconda generazione è in grado di recuperare il rimosso e i traumi che la prima non è riuscita a capire e rielaborare.

La postmemoria può essere un atto, uno spazio di rievocazione, che avviene attraverso i meccanismi di proiezione e identificazione con le vicende vissute da altri, ma che fanno parte di una storia familiare o generazionale. L'adozione di memorie traumatiche all'interno della propria storia permette ai singoli individui, figli di sopravvissuti, di comprendere non solo la propria vicenda familiare, ma anche quella di altre persone con un simile patrimonio memoriale, e di mettere in connessione il proprio vissuto con altri membri della stessa generazione. Si tratta di un atto etico che Hirsch definisce "heteropathic memory" e che avviene attraverso "identification-at-a-distance"⁴: non implica l'interiorizzazione della storia altrui, ma un'uscita dalle proprie norme culturali per accomunarsi all'esperienza di altri attraverso una dislocazione degli eventi traumatici.

In pubblicazioni più recenti Marianne Hirsch ha approfondito il legame tra arte e postmemoria, in particolare il ruolo della fotografia⁵ come medium primario di trasmissione transgenerazionale del trauma. Il termine "post" è usato per connotare la memoria della generazione che ha ereditato gli effetti di fatti traumatici senza averne una memoria diretta, e tali effetti sono talmente forti e presenti nella generazione successiva da fonderne il ricordo come fosse proprio. Un esempio celebre di rielaborazione artistica postmemoriale è *Maus*⁶, graphic novel in cui Art Spiegelman

³ Marianne Hirsch, *Projected memory: Holocaust photographs in personal and public fantasy*, in Mieke Bal, Jonathan Crewe, Leo Spitzer (a cura di), *op. cit.*, pp. 3-23

⁴ Ivi, p. 9

⁵ Marianne Hirsch, *The generation of postmemory*, in *Poetics Today* vol. 29 n.1, 2008

⁶ Art Spiegelman, *Maus*, Torino, Einaudi, 2000

ricostruisce l'esperienza del padre in un campo di concentramento, dandole la forma di una storia zoomorfa, in cui gli ebrei sono rappresentati da topi e i nazisti da gatti.

Le fotografie hanno un ruolo particolare nella trasmissione del trauma perché rappresentano un elemento di connessione tra la dimensione familiare della postmemoria e i meccanismi di costruzione di una memoria culturale da parte di archivi e istituzioni dove tali documenti assumono anche un valore storico. La fotografia, secondo Hirsch, svolge tale ruolo di mediazione perché rappresenta una pratica memoriale culturale documentaria che conserva sempre le tracce di una storia "incarnata" nell'esperienza individuale di quel preciso scatto. Uno degli aspetti più interessanti di questo doppio legame è che le fotografie, e tutto il retaggio di schemi culturali con cui le guardiamo, funzionano, per la generazione della postmemoria, anche da scudo protettivo del trauma stesso. Le immagini (fotografiche e cinematografiche) prodotte non dalla memoria traumatica, ma da una postmemoria, possono filtrare l'impatto doloroso del trauma. Lasciando uno spazio di "protezione" dall'effetto diretto del trauma, le immagini prodotte dalla postmemoria permettono così di vivificare un rapporto tra passato e presente e lasciare spazio a una creatività artistica che, grazie a una distanza temporale e fisica dagli eventi, si presenta come una nuova forma di rielaborazione.

Nel campo degli studi cinematografici sull'Olocausto Andrea Minuz ha ripreso il concetto di Marianne Hirsch definendo la postmemoria come una "memoria adottiva"⁷: il ricordo dell'esperienza traumatica può essere adottato, questo apre a un nuovo codice di produzione e utilizzo delle immagini che non è più frutto di una memoria trasmessa esclusivamente attraverso la testimonianza diretta, considerando anche che i testimoni diretti stanno scomparendo.

Nello studio sulla produzione cinematografica post-jugoslava ho osservato come si stia cominciando ad adottare il termine postmemoria per descrivere alcune opere uscite nell'ultimo decennio. Ad esempio Dijana Jelača⁸ ha utilizzato l'impostazione teorica di Marianne Hirsch per analizzare due film della recente produzione serba, *Tilva Roš* (*Tilva Ros*, 2010) di Nikola Ležaić e *Šišanje* (*Skinning*, 2010) di Stevan Filipović. Jelača applica il concetto di postmemoria alla rappresentazione dei personaggi e della cultura giovanile suburbana presente nei due film. In realtà gli autori appartengono ancora a una generazione di testimoni del conflitto nei Balcani e del regime di Milošević, quindi mi sembra che il ritratto della generazione post-jugoslava che emerge dai due film sia piuttosto il risultato del clima sociale e delle memorie traumatiche degli anni '90 che i rispettivi autori hanno sicuramente vissuto in prima persona.

Io credo sia prematuro oggi parlare già di postmemoria per il cinema di autori provenienti da zone ex-jugoslave, sono passati solo ventidue anni dalla fine dell'assedio di Sarajevo e neanche una ventina dai bombardamenti su Belgrado, la generazione nata subito dopo la fine dei conflitti sta raggiungendo ora l'età matura. Da questo nuovo contesto bellico i testimoni non stanno

⁷ Andrea Minuz, *op. cit.*, p. 77

⁸ Dijana Jelača, *Youth after Yugoslavia: subcultures and phantom pain*, in *Studies in Eastern European Cinema*, vol. 5 n. 2, 2014

scomparendo, stanno invece rivendicando a livello artistico la necessità di riconoscere, anche nella sfera pubblica, memorie collettive che devono ancora essere affermate, discusse, e condivise. Questa ricerca si ferma a uno studio delle forme di memoria cinematografica che si sono formate in breve tempo in una regione così colpita, riconoscendo al cinema il grande valore di strumento di diffusione di storie ed esperienze. Alcune zone poi portano i segni di traumi terribili che continuano a essere rimossi per cui neppure l'arte ha ancora trovato una forma di rielaborazione collettiva e la creazione di un immaginario.

La speranza è che accanto a forme di narrazione postmemoriali, nei prossimi anni si assista a una narrazione cinematografica di Srebrenica, dei traumi che il massacro ha lasciato lì come in altre zone. In una realtà di ingiustizia, mancato riconoscimento delle vittime e rimozione delle memorie, almeno il cinema può assumere un ruolo politico, portando il racconto di una realtà, di un'esperienza come messaggio universale nel panorama internazionale. Come abbiamo visto in diversi contesti di questo percorso, un film può presentarsi come monumento alle vittime dimenticate, diventare un luogo di memoria, proprio dove il reale luogo di memoria è scomparso.

APPENDICE

INTERVISTE

Interview with Stefan Arsenijević

I would like to focus on your film Ljubav i drugi zločini¹. What does Belgrade represent in your film and for your characters?

In this film, I focused on New Belgrade, which is a part of Belgrade that was built after the Second World War, so it has all these modernist architecture and big corporate buildings. This was important for me because this is the place where I grew up. They say when you're doing the first feature film, you should be doing about something that you know, and then I was like, okay, I will do the film about New Belgrade. It's not like a super original thing, because there were a lot of films about New Belgrade before, but for me it was a challenge to show it in a different light, and to show it from some perspective and visually in the way that it was not shown before in domestic cinema. I had also an interesting kind of twist. When I was preparing the film and then I decided also to use a director of photography, and a production designer from abroad. The director of photography was Slovenian Simon Tanšek and the production designer was from Germany. This was because of the co-production, but also it opened up for me a possibility to see New Belgrade, to see the place where I grew up, through eyes of somebody else. Through a foreigner. I always felt that there is something very special about New Belgrade. Going to locations with them and seeing what fascinates them was helping me to understand what could be interesting gossip for the audience. Because of course, you know the cities that you grew up in, you know their atmosphere and you know the people and the feelings, but you start at some point not seeing it. I'm like, everything is kind a normal to me, and then I realized with their help that there is a lot of things that is not normal, and that is very interesting when it comes to architecture.

Which part of New Belgrade did you choose?

It's blocks 61, 62, 63. 64. They all look the same, but these are these buildings that are like staircases, and this is actually where I grew up. It happens here and there, and on the top, on the rooftops and basements, in the garages, in the apartments, so this was kind of a way for me to show this microcosms of the people where I grew up. Even though it looks very cold, and there's a lot of people living there, and in my film I'm insisting with all these black... a lot of windows and you can feel it's huge, complete buildings, so there is a lot of people, and it seems like very alienating place, but from my experience, the mentality is quite the opposite actually. The mentality is more like Mediterranean mentality, even though the setting is not. What is happening is people are sitting in the summertime in front of the building, everybody knows about it, everybody everything, because they are neighbors. Everybody's gossiping, so it's kind of like ... it's not like New York, that you're living and you don't know the people. It's more like there's a lot of people living in your building, but you know them all, and you know them all your life and you know everything about them. So that was kind of interesting for me, and the film deals with that. In the film there are like secrets. The main character wants to leave the country forever, and it's a secret. Before that, she wants to rob the vault of her lover, but actually, everybody knows that and they're letting her do that ... which I know is a true way of how life works and in the New Belgrade.

¹ *Ljubav i drugi zločini* (Love and other crimes - Amori e altri crimini, 2008)

It's interesting, because it seems that the architecture could influence the characters. Why can't those young people build their future in Belgrade or in New Belgrade?

'Cause actually, it's not about architecture. It's more about socio-political situation in Serbia. This is like a question that keeps on coming every-

Because it seems that the fatalism is stronger than any of their projects.

Well, the East starts here, so fatalism is normal. You know, we have these kind of ... there is a quote I really like about Vesna Goldsworthy, she's an author that moved to London and she wrote several books that were quite interesting. One of the books she wrote is this famous study on English Literature, how English Literature is treating Balkan issue, and it's called "The Inventing of Ruritania". I don't know if you read it.

I've heard about it.

So she has a novel, like semi-autobiographical novel, and it's called "Chernobyl Strawberries". She says in it, for people in the West, destiny is something, I'm not quoting, I'm just retelling it. It says, for the people in the West, destiny's something that you work on. For people in the East, it's a big concrete block that falls from a clear sky straight to your head. I think this is kind of like different between thinking about East and the West. There is some of this fatalism in the East, so I guess the East starts here, and I guess this is why our films are as well like that, at least mine. No, but there is this repeated question about whether you should go or stay. It seems that every generation here is asking this question. Unfortunately, I have to say that in the moment when I was doing a film, it was beginning of 2000. During the 90's, 10 years before that, around half a million, mostly young people, left the country. It was a big issue. After that, some of them came back, but then they left again. Now, also people are leaving. I think it's the question whether you want to stay and try to build something here, where their system is not working, or you just go on and you make a life for yourself. This is what the film is dealing about. It deals with it's hard to leave, as well. Also, Anica in the film she decided to leave, but the whole if it was an easy decision, it would be a short film, she would just leave. But for the film, we see how hard it is. So this is the question, and unfortunately I have to say from my generation, I think for my generation the people who left were better off later on. I think it was ... we thought we could change something, we ended up not changing much. I'm very pessimistic about it. Even more ...

Even today?

Even more than when I was making the film.

How did you construct the relationships between the old and the young characters? Because it seems to me that all the actions of the young are like "trapped"... by the actions and the decisions of the old.

Yes. This is the position of my generation. I felt always that in a way, we didn't have ... this is the whole, it connects actually with what I said. I think we didn't ever have ... we never had really a chance to change something, I think. It was ... I don't know. I mean if you just look at the political scene now, of this moment in Serbia, it's the same people from the 90's are there. You know? The

same people were for like 25 years, it's one fourth of a century. You have the same politicians there. There is really a few new ones. I don't know, probably it has to do with a strong patriarchal society and this feeling that you know, when somebody gets the power, even in the political party, they just keep on holding on to that. I think we are really hurt ... we don't really get much chance for change. We are very doubtful about changes, and then it ends up with having the same things all over and over again, and as I said, you have the same people who were in power in the 90's during the war, and all the possible problematic things. Then, they were hardcore nationalists. Now, they are hardcore pro-European Unionists. I think just the rhetoric change. The point is, it will always be this type of people in power, and people like artist or people like my friends, I don't see them ever having a better life. I kind of ... I'm not bitter, but I'm 40 years old now and I can see things how they are. I don't think this will change in the next 20 years.

So do you think that the situation represented in your film is still actual for Serbian society?

I do. I do, and unfortunately which was strange, because when I was shooting it, it was 2007. Milosevic was overruled. We had this democratic revolution in 2000, so by 2007, there were seven years or six years of Democratic Party involved power, and you had a feeling that something bigger opening up after 10 years of isolation. You had really an optimism the first few years, but then, you know ... in 2008 when the film was released, the global economic crisis happened. The Democratic Party turned out to be very corrupted, and disappointed everybody who voted for them, and then we ended up with same old, same old. Maybe the moment I was making a film, and when film was released, maybe it could seem like a too pessimistic kind of film to people at that moment. Now, from this perspective, I think everybody could agree that nothing really much changed.

Did the atmosphere of the 90's in Belgrade or in Serbia influence the script, the idea of the film?

Yes, absolutely, absolutely. Especially this small-time fear, kind of milieu. I was growing up in Belgrade, and it was like a normal thing. You knew this kind of people, and even though I was not part of it, it was kind of a part of the whole society you live in. Not to mention, in the 90's this big-scale Mafia guys were celebrities, you know, like Arkan or you know, who was marrying the biggest folk star here, and it was in all the media, like "the marriage of the millennium." So yeah, it was very much influenced, and also by the fact that I was growing up in the 90's. I was growing up in this situation that was somehow in-between and unstable. It was under big influence of what I was experiencing growing up in the 90's, but then I have to say it kind of keeps coming back-

Recurring?

Yeah. Also what I can see is, my feeling is that now, what we experienced in the 90's, with the nationalism, religious wars, the disintegration of Yugoslavia. This is happening now, but just on a bigger scale, in the world. What I see now Brexit, I can really make parallels with the way Slovenia departure from Yugoslavia. It was the beginning of the end of Yugoslavia, and I'm not very optimistic about European Union, unfortunately. Like Yugoslavia, European Union is a great idea, but unfortunately ... I have a feeling, all my life I thought, maybe because of the films: okay, I'm growing up in these terrible conditions and its war and poverty and shit, but one day, we will get through it and everything will be normal and stable, and this really never quite happened. Now I have a feeling a little bit of a déjà-vu, the whole world is going into this terrible direction that we had it in the 90's, and I'm kind of trying to, you know, and nobody can stop it, actually. I remember when I was a student in the beginning, it was like 2002, 2001 or something. I was going to some student

film festival and there was a Norwegian film critic. We watched the film about this ... it showed a film, it's a Srebrenica film *A Cry from the Grave*², a BBC film. I remember this Norwegian critic asking me, who was really angry at that point: «What I cannot really understand is how it's possible that you have religious wars in the beginning of 21st century. How can you still, this is something part of the past. You could of have it 50 years ago, but now? How can you in a modern world have religious wars?» I didn't know what to tell him at that moment, because I was 20 and I was like: well, you know. Don't blame me. I don't know, it just happens very easily. But then I keep thinking about this episode a lot nowadays, and I'm really wondering what is he thinking now, with all these things that is happening. What I think is that it's very easy to manipulate people through religion and nationalism, and this right thing is kind of ... the moment you have economical problems, the whole thing can just go to hell very easily. We experienced that, so I'm kind of ... unfortunately, I can foresee what's going to happen, and it doesn't look good.

I observed that music is very important in all your films. Not only the soundtrack, but even the single songs. I saw for the song "Besame Mucho", but even in Fabulous Vera³ ...

Nice.

"Bila je tako lijepa"⁴ by Dragan Stojnić. Are they related in some way to the past?

Yeah. Well, it's not very, like super original to use this kind of chanson kind of songs-

It's an interesting contrast between "Besame Mucho" and Novi Beograd.

True. It's true. This was one of the elements of warmth that they wanted to have in my film. It connects in a way with this girl in a film. She's watching telenovelas all the time, and there is this motif of the oranges. It was shot during the winter. From me, the idea was to have a contrast with this cold winter, and like there, with something that is kind of an idealized version of life. I don't think this really exists, but you know. "Besame Mucho" is a song, and telenovelas, these are idealized versions of life that don't exist anywhere. This is something that all of the characters are trying to change their lives somehow, to be better, and this is some kind of like fleeting-

The youngest character, the girl, is the most mysterious in your film. At the end we don't know almost anything about her.

This is true because she doesn't talk, but you have a feeling that she knows more than the others. I don't know, I guess I should go to therapist. There is something about, you know. I like when the music plays important parts in the film. I think it comes also from our culture, I mean Italian culture is kind of similar in that vein. The music, the thing is it instantly brings you some emotion, especially with these kind of old songs. You instantly have the feeling of something warm and old fashioned. What was different was that I was abusing this song. I was using this song so many times. I think when we asked for the rights for the song we wrote, because some American company is holding the rights, we were writing and asked how much. You have to write how many

² *A Cry from the Grave* (1999) di Leslie Woodhead

³ cortometraggio parte del lavoro collettivo *Lost and found* (2005).

⁴ Traduzione: "Lei era così bella".

minutes you have a song in a film, and how many times it's repeating. It was like 15 minutes. We asked for 15 minutes of 3 minute song, repeating I don't know how many times in the film. So I guess I'm always a little bit afraid to be too cheesy. I want to be emotional, and I flirt with being kind of cheesy or, I don't know what would be ... "campy". By using this song so many times, I guess I wanted to counterbalance it and to kind of make it work in different situations differently, and by the end of the film, I guess you're just fed up with the song, except if you like it. The side effect was that people still are thinking about me when they listen to "Besame Mucho", and the first few years, I had getting SMSs from all over the world. Each time the song is played somewhere and somebody knows me here, somebody is: hey, they're playing "Besame Mucho" here, so it's a huge hit. I don't know if I answered your question, actually, about the song, but yeah. This is like the ideal world that will never happen, but a man can hope and dream.

And in Fabulous Vera you've connected the song with a cult actress of the Yugoslav period.

Voilà...thank you, thank you. Wonderful. Yes! Milena Dravić⁵, she's really the leading diva of Yugoslavian cinema. For me, I always use her in a way that everybody knows her. She has this personality and appearance that is bigger than life. What I like is to use her always in a context of somebody who had a really glorious past, but then ended up in a very shitty situation. I think this is the kind of what we experience as Yugoslavia. We were a really amazing country, and then we ended up ...

Is there a nostalgic feeling?

Well, this is life, I guess. It always ends up not so good. At the end, you die. This is the thing. That's why in *Fabulous Vera* she was a stewardess but now she works in a tram, which is a metaphor for ... and in *Love and Other Crimes*, she was probably, we are not sure as the audience, a singer in Paris but now she's in this obscure café. There is this photo from the scene and a photo from a film and I think it's also great, because when she's backstage preparing for the appearance and when she's in the middle of, behind her there's these cabbages. It's a shelf full of cabbages, and everything is falling apart, but she's somehow bigger than life. This is the thing. We ended up in a cabbage after having some glorious past, but ended up in a cabbage, and that's the way it is. Still, you can agree to it, or you can be delusional and disconnect yourself from reality, as Milena's character is always doing in my film. This is, I think, what a lot of artists are doing. You just disconnect yourself from reality because this is the way to keep yourself. Otherwise, if you agree to participate in all this what the world has become, it's really tough. I'm very pessimistic. My God, I'm listening to myself, and I'm like...

How did you perceive the reactions of the public? Maybe we can say more about Love and other crimes, but even for your other works.

I don't know, it went quite well, actually.

Didn't the audience empathize with your characters, with the story?

⁵ Attrice molto famosa del cinema jugoslavo.

I had a feeling they did. Maybe in Serbia, they would prefer that ... it's a mirror in a way, and I think they would prefer to, obviously the audience always would prefer to have something more idealized, and to consider themselves better looking, in a way. Overall, it went quite, quite good. It worked also quite well in the international scene, especially in the eastern European countries. I remember when I was showing a film at a festival in Kaunas in Lithuania. I was doing a Q&A after the film. After that, an older couple came to me and they gave me a bag of candies. Because during the Q&A they laughed, they brought me a bag of candies. That was something near as they could buy, and they wanted to give it to me because the whole film reminded them of their situation, and they have a daughter who left. She's living summer in the West. In a way, I think it's kind of universal in the way that people are leaving. It's an East European story, I guess.

Do you think that it's still vivid the remembrance of the 90's in the actual Serbian society?

Yes, absolutely, on almost every level. Maybe on the surface you wouldn't see it, but I think it's very present, as I mentioned, with all the politicians who are the same ones, just carrying different politics. Also, I think it's a huge trauma that we never really manage to deal with 'till the end. I think, of course, you can never ... it's such a huge collective trauma that I think you cannot really ... of course it's not easy, you can never be like okay with everything that happened, but I think it could have been more. I think we need some kind of, like a therapy. I think when we were talking about the things happening in the 90's, we were maybe not talking about it in a right way.

Do you mean at a cultural level?

Only at a cultural level. I think there was always this kind of two opposite sides. One was saying: «we are guilty, Serbia is guilty for everything». The other was saying: «we are not guilty for anything. It was just a big fraud.» Of course, the truth is somewhere in between, but there was not that many balanced and deeper kind of films or any kind of, I have a feeling we needed more works of art about it in order to digest what we have been through.

Do you think it's still important to talk about that period through art?

I think it's still important, but unfortunately, I think now nobody wants to hear it. Nobody wants to finance it, also. If you took corporate action even, I think everybody's like okay, no more war in Yugoslavia anymore. They've seen all this on the film already. If you think about it, the whole Romanian new wave, the first great films happened 20 years after Ceausescu fell. Of course, the whole Rumanian new wave is a reaction to what was happening during Ceausescu and what kind of films were made during Ceausescu, so these are the new story. But it took them 20 years somehow, to come through that...

They are still doing things about it.

And they are still doing it. But the first good ones, *4 Months, 3 Weeks, 2 Days*⁶, it all happened 20 years later. I think now some really kind of mature works that deals with the situation could happen, but unfortunately, I think they will not, because nobody will want to produce it, and nobody will want to watch it.

⁶ *4 mesi, 3 settimane, 2 giorni* (2007) di Cristian Mungiu

Even with coproductions?

I tried doing one film that was dealing with the beginning of the war here five years ago, and everybody was saying: who wants to see that? We have seen so many. Internationally, mostly that was the response. So I just think that unfortunately, the train has passed, and everybody would want to make films now about, I guess war in Syria. Because I think also with the 21st century, things are getting faster and faster, and I think the fans want to be financed the films that are really dealing with the reality we are living in, and want to be kind of immediate response to what the situation we're living it, because they think the audience show them you don't want to see this kind of films, but unfortunately you need distance if you want to make a really smart and good film. It's rarely you can make it so immediately. I think rarely. If you want to make it complex and really deep, you need some time to distance yourself and to have a better overview and so on. This is what I think.

Do you think that art, and cinema in particular, could be a medium for elaboration of war trauma, that could offer a kind of therapy for memory?

Yes, I think yes ... I think yes, but it has to be done smartly. Again, I think that the obvious kind of ... you have an audience who will always come to watch films about Serbs are not guilty for anything. There's a lot of people here. There's also kind of important number of audience also who will always come to see a film that deals with Serbian crime ... war crime films. What I think is ...

But there are films in Serbia about this.

Sure, sure! Absolutely. No, but what I'm saying is you need to find some kind of middle ground to reach everybody, if you want to utilize. Otherwise, you will get the audience who will just go on to confirm their political agenda that they already have. The stance that they already have. Then obviously, the film doesn't change anything. It just confirms your point of view. But you know, this also can be step-by-step. Step by step, we're changing things. But you know what I'm talking about is, for example, I think *The parade*⁷, you know *The parade*?

Yes.

That was something that was kind of ... It was a really great opportunity. It was a film dealing with gay issue, but that was watched by I don't know how many people, huge number, like half a million people watched it here. It's such a controversial thing here, but because he found a way to do it, it's a comedy. In a film, there is not one kiss between two men, so in that sense, I felt it could have been braver, but I think that is maybe the way to talk about this kind of political issues. On the other hand, this film also talks about the 90's, but in a way that: hey everybody, all the nationalists from the 90's are now best buddies, and they come to protect gay people. Which is, if you say it like that, sounds very groundbreaking, amazing idea, but I think at the end of the day, I'm not sure how much it really helped open up a dialogue. On the other hand, just the fact that this film dealing with this issue had so many viewers, tells you that of course, you can make films about that. But you

⁷ *Parada* (2011) di Srđan Dragojević

have to be smart about it, to find the right way. Otherwise, you end up in a niche audience that is kind of always there. And only has the same opinion as you.

Interview with Janko Baljak

This interview will be focused on Vukovar-final cut. It's really interesting how you decided to make a documentary about the war in Vukovar in 2006, fifteen years after.

At this point it seemed to us, the producer of the B92⁸ and I, that 15 years was a historical distance long enough to allow the making of such a documentary. Before that, a lot of documentary films concerning Vukovar were made both in Serbia and in Croatia. Unfortunately, these films were made without this historical distance. Some of them were created very quickly, even during the war itself. And what was called "documentary" on both the Serbian and the Croatian side was actually an ordinary war propaganda, state propaganda; on one side, Croatian propaganda and on the other side Serbian propaganda. After 15 years had passed, we were all...

Which are the reasons of these positions from both sides?

Vukovar was a turning point in the, let's say, military conflict between Serbia and Croatia, between what was left of Yugoslavia and the Croatian forces, so that even then Vukovar represented more than an ordinary town where military operations were held. It was a kind of symbol. For the Croats a symbol of resistance, and for the Serbs who conquered the city, that is for the JNA units, it was a moment of triumph, because the fall of Vukovar changed the course of the war, taking it into direction and making it possible for the Serbs in Croatia at that time to construct what was then called Republic of Serbian Krajina, that is their own authorities. So the battle for Vukovar was a turning point in the war between the Croatian armed forces and the Yugoslav army and paramilitary volunteer troops from Serbia, and the size of destruction of that city was almost epic. I would say that this had been in some way for all of us the greatest destruction of an urban center, a centre or urbanity in Europe, since Stalingrad, since the fall of Stalingrad. So, something that had happened in Europe 50 years before... Such systematic destruction of an old baroque city, it was something that was world news and a world event. Vukovar had great weight for both sides. But all these films that had been created in the Serbian and Croatian production were a kind of propaganda films, which spoke on behalf of Croatian regime... and in Serbia giving only ones own truth about the events in the city. So, our idea was that 15 years was a sufficient historical period, it turned out it was not completely like that... That passions were somewhat subsided, the head cooled down and that it was possible to make a serious film in which both Serbs and Croats would participate, a film that would not pretend to be the complete truth about this city, but to be the first objective attempt of Serbo-Croatian co-productions to tell the true story about the events of Vukovar. The whole idea arose from the fact that the journalistic team was involved in its implementation, primarily in research, in that part of the work that you are now doing. Initially we conducted a serious investigation that lasted a year before the script was written... before I wrote the script... We spent one year investigating the extensive documentation and subject matter: we had journalistic teams in Croatia and in Serbia and we would meet every month or two to exchange information that we had gathered in the meantime related to some key events, to some key actors in the whole story. And so through this research work, which lasted a year, we were actually collecting material for what was going to be the script of that film, material which to me was valuable... Since, in the beginning when we started to work on the film, we really had a very

⁸ B92 è un'emittente radiofonica e televisiva, famosa per la sua opposizione al regime di Milošević.

clear picture, on one and the other side, about things that had taken place and we could exactly have a good list of people we wanted to talk to, archival material which we wanted to come to in one way or another, and then we started to assemble the dice to this mosaic, we started to record. We went on recording for six months. After that the editing was very extensive because we had more than nearly 30 hours of archival material that we collected in the meantime on the Croatian and the Serbian side ...

And did you find any problems to recover all these materials from Croatia and Serbia in that period?

We had a problem in the sense that all these materials were mainly materials belonging to this vast propaganda corpus, something that was news program on Serbian and Croatian television, which interpreted the same news and the same event in a completely different way. So, even the terms were different. Croats called the operations in the city and what was happening “the fall of Vukovar”, while the Serbs used the expression “the liberation of Vukovar”. You can already see how this is a diametrically different understanding of the war. Also in the crowd of archival material the same civilians, the same civilian victims were shown in one news programs as Serbian, and as Croatian in other news programs. It was difficult to define what was propaganda, and what was actually true. We tried to make use only of verified documents, and in this sense we were helped by witnesses on both sides who interpreted the archival material. Likewise, we had an extremely interesting method, as you may see by watching the film: if we found an interesting person in an archival material that is related to a particular event, whether it's the Vukovar hospital or the Ovčara massacre that happened after the fall of Vukovar, we tried to find that person, and in parallel with the material in which this person appears, we also got the testimony of that person 15 years later. So we used that split screen, a split screen system, and when those civilians who talked about how they were sent away, we can see those materials and also the person who talks about what was happening. We tried to have as many paired events as we could in order to compare the archival material with the testimony of a living person who survived those events, meaning that was one of criterions we used.

More than explaining the break-up of Yugoslavia through the events in Vukovar, your documentary gives an internal perspective, a precise reconstruction of what was happening there in those days from the inside. It's really interesting that it reflects the complexity of the internal situation, not only in Vukovar, but, I mean, in all the countries and in all single events of that war. So I can understand that you have decided this structure, this point of view, since the beginning in the script work.

One more thing was also interesting to me related to the mutual relations between Serbs and Croats and to our own private relations with this topic, my attitude to that topic: I was hiding here in Belgrade at the moment of these events trying to avoid being mobilized and sent to war in Vukovar. Those events were kept in my memory under the light of the fact that I did not want the military police to take me to some fields near Vukovar to shoot at people I do not know. A number of people who worked on this movie, apart from the desire to investigate and to make as objective and truthful the story as possible, had some personal motives. It is very interesting and important to me, in the circle of evil that is repeated between Serbs and Croats, to investigate the story of what was again awakened from the box after 50 years. It was quite clear to us that in the collective consciousness, in general, in the propaganda that was here on state television above all, the Serbs were instructed that the Vukovar operations and all that was happening in Croatia, was somehow the revenge of the Serbs for everything that happened 50 years before, a retaliation for the crimes

committed in the Second World War and what happened at the Jasenovac camp. It is as if the Serbs now had their five minutes to rejoice over what had happened 50 years before. For me it was completely incredible to see that this circuit of crime was in exactly the same way, through the same models, with only a lot of propaganda media that greatly contributed to this amount of destruction and the amount of evil and crime... I think the media bear enormous guilt, primarily on this side, but the media in Croatia are not innocent either of their hatred in the state media. I was interested in seeing how that spirit from the bottle was awoken and how the people who had lived normally, one by one in Vukovar, that can somehow be seen in the film ... in Vukovar, one of the most peaceful, richest, middle-sized towns in Croatia, where no one cared which Christmas was celebrated - the Catholic or Orthodox one, suddenly, through this war husk and propaganda, above all, became mortal enemies and shoot at each other and committed those monstrous crimes. What made me anguished ... Here we are now talking 25 years, 26 years after that, 10 years from the movie, is that a lot of things did not change if you look at the context of Serbian-Croatian relations. You will now see these same models, that nowadays, some children who were born at the time this all was happening in Vukovar and did not participate in it, still feel the same level of hatred towards Serbs or Croats. It means that it is a collective myth that is passed from generation to generation and that, from time to time, in the interest of the leading political elites in Serbia and Croatia, submerges because it is very profitable for the account of nationalism and the development of these most striking passions. Of course I did not have any illusion that the movie would change and that the movies could change the world altogether, but I would like to say that 10 years after the film was created, I am still anguished when I see what is happening with the Cyrillic signs in Vukovar, when I see that they are broken ... There are still separate school classes, for people who speak practically the same language – Croatian and Serbian are more or less the same language – who learns different history, the one learns one, the other learns the other, who even have different bars. As long as this kind of division exists, this movie will be current, unfortunately, and it will always be a good bet and a good hunch that this evil does not repeat itself in the way it is repeated.

As you can say, how was the reaction of the public in Serbia and in Croatia, even among those who didn't live in Vukovar during the war?

What was most important to us as authors was that the film had its premiere in Zagreb, at the Zagreb Docs Festival, which is held in the month of February, and three days after that, it had a premiere in Belgrade at the FEST festival... that the reaction was completely identical in both Belgrade and Zagreb. After the movie and during playing of the closer and when the lights were turned on, there was absolute silence, no applause, an absolutely dejected audience, and the shock that seemed to me was felt after the end of that movie. For the first 5-10 minutes they were not able to talk to the filmmakers. The film takes some time to be digested and to suppress the shock before a person can even say something. The reaction was identical in both cities and what was interesting to me was that the film did not consent to nationalists on the one side nor on the other. In Croatia there was a group of people who ran the campaign claiming it was a pro-Serbian film, and in Serbia we, as authors from Belgrade, were accused of being traitors and of having made a pro-Croatian movie. When this happens to a movie then it is a good sign that you are on the right track of some morality and objectivity and that you have done a good job. This is always a good signal if no side is satisfied with what they see because they are adults, because they grew up thinking that... And because they are accustomed to a pattern I was talking about and which was, above all, closely related, propagandistic.

This shock you mentioned from both audiences, is it a question of lack of information, of surprise? What's your opinion?

The problem was that everyone had a small part of recollection and memory of what had happened, and it was all transposed through information provided by television hosts. This was the first time they had a complete picture of the genesis of what had happened since the film's plot begins six months before the real conflict and ends with the consequences of that conflict, with trials for the crimes of Ovčara, the consequences of that crime. So the film gave the essence of everything that happened. Rarely one had been in a position to see the extent of this evil from all angles in that way, because we covered the most traumatic points, the most monstrous things that were happening at that moment: the hospital, the camps that existed at that moment, the civilians, the animals, the problems of that city that became the town of horror, the worst nightmare for everyone. We included a number of people who testified to how they treated the corps and in what way after all it was possible to enter the city, a lot of different angles that eventually gave a whole picture of what was happening with a pile of archival materials that were not visible because we had the help of some private archives, too. It was one of the first wars when it became modern to record action, decadence, and when we could get some private video clips that we included in the movie. So I think that's why the audience's reaction was such because they had a complete picture and they could observe the whole of the monstrous that was happening to ordinary people and to see precisely the normality in which the lives of these people kept going in contrast to how this city looked. And with the evil that happened, it gave that picture that a person could not reach the breath at the first moment after watching the movie. I interpret it more or less like that, because I'm not objective, I can't objectively say what made people react in that way.

What do you think about the information about Vukovar in Serbia at that time and today? Which is the main narration, officially?

Vukovar was then the focus not only of the media in Serbia but the focus of the whole world. The Croats later used this media attention very well, better than "the party that liberated the city". Croats used it to help the recognition of Croatian state. The tragedy and the symbolism of the city were used at maximum in the sense of showing the scope of the crime and destruction that took place in order to contribute to the affirmation of their new state. But it seems to me that now, I sometimes go to Vukovar, I have friends there, I spent a lot of time in Vukovar working on the film and I made a lot of friends - journalists and colleagues I worked with and who live there... It somehow seems to me that this city has been forgotten by both sides and that this city, after all that has happened in Croatia, has been neglected in economic and cultural terms. Regardless of the fact that most of the buildings were restored, while we were recording, although 15 years after the fall, there still were a lot of ruins, now I think there is no Water tower anymore, it seems to me that most of the buildings in Vukovar have been restored, but the city still has that deeply depressed, tragic spirit. This is something I can hardly explain to you. Every time I feel as if some ghosts were moving around that city and it's as if the conflict can rise if somebody starts fire again, and it's especially sad that these people can't live normally because that propaganda, which I talked about earlier, occasionally, again and again, activates and ignites the passions regarding the minorities: whether the Serbs are wanted there or not, whether they should display their signs written in the Cyrillic alphabet... These are again some bad things, crude images coming from that city, which rather than becoming a city... because of the survival of such a tragedy... I always give the example of Berlin, which after the fall has become one of the open, most dynamic, cultural centers of Europe. This is a place that cries for some new energy, and for some new relationships without the burden of the past that, in my opinion, is overwhelming. We know that even though 25

years have passed since the war, it is so easy to incite people against each other. Several days of campaigning on one and on the other side and there you have fewer incidents, not war and killing, but again some crude incidents... While precisely for what happened the city should follow the example of Berlin or any of those cities that came out of those troubles of the Second World War, the Cold War... that came out stronger, more interesting, with that consciousness. This film was part of the project "Truth, responsibility and reconciliation". I do not think this reconciliation happened. Maybe the truth is a little closer than it was in the past, maybe the responsibility was in the meantime reviewed, so some people ended up at The Hague Tribunal and endured their punishment, but I think that the third segment of this project, to which also my film belongs, is not finished yet. You are now dealing with that part, so it's never too late for that.

In these months I'm staying here in Belgrade, I have elaborated the idea, maybe I'm wrong, I'm interested in your opinion, that among young people, common people, there is a kind of removal, a refusal of some events of the last Balkan wars, which Serbia took part in. About Vukovar, what's the memory today among people? I can imagine that political parties and media under the control of the State could have a precise interest in the image of the history which passes through Serbian houses, but among the people?

I had the idea we later implemented, a year after the premiere of the movie, I had one initiative with journalists of the Peščanik portal... I do not know if you know about that site. Peščanik was an opposition radio show on B92, dealing with difficult topics, but also dealing with the theme of war, re-examination, accountability, a very good show featuring some wise men who gave a certain picture of the society. The radio station became commercial, so they had no place where to broadcast. They were, and I think still are, supported by the Norwegian government as a project, and now they only have their own web site. You may find it, www.pescanik.rs. They had the slogan: "If you're good, then nothing", that is "if you feel satisfied, than ignore this". A year or two after the movie *Vukovar* I agreed with the editor of Peščanik to make one experiment, to make one film. It was not a big movie, it was more a document. We organized a casting for people who are up to 25 years old or less to come with us to Zagreb for Christmas, that was the reason. It was important that they had never traveled before. Ten years ago, there were still people who had never left the country, the country was under sanctions, there were visas, and there were a number of young people who had not gone beyond the borders of this country, not even to Hungary, Romania, Croatia. We came across a group of people, we chose them through this mini-casting, some of them did not have any passports, so we helped them out to get their passports as soon as possible, and we went to Zagreb. Zagreb was the first foreign city they went to. The Croatian customs officer put the first seal on their passports. We were in Zagreb, it was like a tourist trip. Then I came to the idea that we should not return through the Belgrade - Zagreb highway, but that we should take them back to Belgrade via Vukovar but I did not say that to them. I organized the people in Vukovar to get us there and to drive us through the city that then was still in ruins and then take us to Ovčara monument. We told them in Ovčara what story actually happened there, what the monument was representing, what the cause was, etc. I can't describe to you how they reacted. If after the projection of the film people lived a real shock, what these young people experienced was more than a shock. First in town as they sat through Vukovar and after Ovčara while they were listening to that story. I think we need such excursions to make people realize what's happening. Not so that those people, who had not been born yet or were very small when everything happened, have to feel remorse about the crimes their fellow citizens committed, but rather to make them deal with history and what happened in order to have normal communication and normal cohabitation with their neighbors. I was the first man of the Documentary Film Festival for 6-7 years, and I watched a lot of films making selections... So my experiment with these young

people reminded me of a movie in which a German high school students travel to Auschwitz and the camera follows them while they are traveling happily, excited, telling politically incorrect jokes about the Jews... black humor. They enter Auschwitz and meet up with guides. I do not know if you know, in most of the German concentration camps the guides are the progeny of the Nazis, of people who had had a connection with the genocide, with the Holocaust. These are their grandchildren who in this way want to rethink their conscience. And then you see how the facial expressions of these teenagers transform in a wicked, desperate expressions. You can see that in front of these walls, this hair and brushes they change their perception of life. I think that the therapy of shock is very healing, I'm a supporter of that shock therapy. All my documentaries were like this. They seem shocking to me, but in some way healing for the society.

Do you think that in Croatia, this memory of Vukovar is still influenced by the propaganda image or is there among people a memory from both sides involved in the war?

I think there is much of it in Croatia at the level of some outside manifestations, they have their Vukovar day, November 17th, they have a military parade. I think that the true dimension of the suffering of that city and the fate of people is still not so visible because of all that kitsch. If you go a little under the surface, you will understand that people there feel some kind of bitterness. This city is abused, and it is not let live normally. By constantly revoking the same emotions and memories that serve to what they serve, we know, real stories can't come out. I know that the city is economically in a worse situation than the rest of Croatia, less is invested in it, young people are leaving because they do not have the opportunity to work, after 6 p.m. you can't see anyone in the streets of Vukovar, it seems a bit overwhelming. There are a lot of urgent problems for people who live there and you can't see it from the parade, from evoking memories. I do not think it should be forgotten, everyone has the right to remember what happened the way they want, but I think that city is still a victim of all this.

In this lack of reconciliation you mentioned, what's the responsibility of the intellectual and cultural élite?

In my opinion, I think the responsibility of the author is great, I can't distinguish myself from my work with students in the sense that I transmit my perception of a documentary film and of author's responsibility to the students and tell them what huge responsibility they have as authors. I think this is the most important question and the question of all the questions. When I was a student, my college organized something called the European Summer Film School. This is being done today, too, but not as much as then. Twelve students from all over Europe sent their works. The system was that one of the celebrated European directors was chosen to be a supervisor, and was supposed to choose their team to work with for a month in Belgrade, to hold theoretical lectures and the result would be a single documentary film, each student would do one documentary film during this month. I was fortunate to be a representative of Serbia and of my school and that the lecturer was the Hungarian director István Szabó, an Oscar winning director. I remember one lesson that will remain engraved in my memory for a lifetime. Every day we watched one representative film of the national cinematography Szabó chose. Since there was a student from Poland, we watched a Wajda's film, there was an Italian student so we watched Antonioni, Makavejev, etc. Szabó would make these choices and when the time came to show a German movie Szabó put on *The Triumph of the Will* by Leni Reifenstahl, I watched the movie for the first time then. And then that German student from Berlin was basically insulted, because he and his country were represented by Leni Riefenstahl. Then Szabó held a lecture when we finished watching the film, a lecture that I often talk to students about, in which he told us: «You have now

watched the film *The Triumph of Will*. It's a masterpiece made by the devil.» He talked about the enormous power of someone who deals with this job, the movie, and for example, what is the responsibility and what are the consequences of your films in real life. So this is a good lesson about what the movie has to do but how much each of us has to feel responsible when it comes to our job, because you are not an ordinary mortal. Particularly in terms of modern technology, your movie becomes a huge weapon and it has been misused through history many times. And the greater your talent is, the greater your responsibility is. That is why he talked about Leni Riefenstahl as an extreme example of great talent, and therefore, her responsibility, in terms of allegations, for what she did to the German people was greater.

It's interesting that in the 90s the most important fiction films about Vukovar were made by Serbian directors, and after, in the 2000s, there was your film and no more fiction films about that period from the Serbian point of view.

This film by Boro Drašković was recorded while the operations were still in progress. I really love and respect Boro Drašković but I have a moral problem when I see that the burned house is a scenography for your feature film. I have a problem with this type of aesthetics. Realistically, in Serbian cinematography, there was not a lot of propaganda films in the feature industry, almost none. I do not know if this was because Serbia and the media lost that war, and to make such a film would be another defeat, that army was virtually broken and there was very little material to make heroes out of the losers. There were a lot of dirty propaganda films in Croatia on the other hand. There were a lot more Hollywood movies full of bullshit-facts, superheroes, bad guys and good guys model. In Serbia, there still have not been any plans to record a movie on the topic of Srebrenica.

About Srebrenica, it's quite the same problem, there is no fiction film set and with references to it.

After democratic changes and Milosević's downfall, you can't imagine the kind of shock caused by the movie *A Cry from the Grave*, BBC's documentary film about Srebrenica. Then there was such a time, now I think it is unthinkable to show such a movie. I have now completed a documentary film dealing with Serbian-Croatian relations, talking about the case of Croats from the village of Hrtkovci in Srem, the exchange of houses, the Croats went to Croatia and exchanged their homes with the Serbs. This was then called human relocation. I made a half an hour film about two human destinies. I remember, because I was a project supervisor for a BIRN project who deals ...

They made a very interesting journalistic documentary...

I was a supervisor of a film dealing with crimes against civilians in Kosovo '99.

I saw it at Sarajevo Film Festival. It's one of the best documentary about Kosovo I've ever seen.

This movie can't be seen here. It was shown at the Center for Cultural Decontamination. This film is now impossible to show on state television, nor on any of these commercial TV stations. This tells us how far we've been away from the time when the movie *A Cry from the Grave* was screened on state television, which was a great shock for the viewers, but still it was shown. Now nobody has the courage to release that movie about Kosovo. It was made and it has its own life at festivals and that is it.

Is it a question of time, do you think?

Yes, absolutely. It's still a serious topic taboo, that refrigerator car, that's a great taboo topic and this regime. As they say, they do not want to open the cabinets to not let the skeleton escape. Especially because a part of the present political elite was involved in those events, it is all connected as a system of merged courts.

In other your documentaries you dealt with complicated historical and social issues in Serbian society and history. Do you think it's still important to talk about the 90s today? Is it still vivid the memory of that period?

I think there are still many unpublished stories especially on film, featuring and documentary. The big problem is the production that is extremely expensive. This epoch is now considered to be serious, so I think the authors do not easily decide to treat it. I think that it should still be treated. I'm not one of those who think that that period is well portrayed on the film. Just as an author and as a man who often participates in various contests, I can hear from foreigners, from people who invest here in certain movie projects: "We are so tired of your history. Too much history". But they want some "normal", ordinary stories coming from these territories. So it is very difficult for a financier who would invest in the topics from the 90s. It gets more and more difficult to find one, and these topics have in a certain way been too exploited. They now prefer to see movies "two love each other and the third is in the middle".

In documentaries like Vidimo se u Citulji⁹ did you find any problems to make them here in Serbia?

I did not have any problems, but this was perhaps a unique case in my career that the sad and unhappy circumstances associated with that movie were an advantage for the authors. We used a period that did not last long, from 1993 to the beginning of 1994, when everything in this society that was white became black and when everything turned around for 180 degrees related to morality and relationships in society. So it was possible that people who were involved in the worst crimes in the city and in Serbia, dealing with drug and arms trafficking were openly speaking in the newspapers, arguing with each other in the newspapers. So we came up with the idea that we can make a movie out of it. When a person like Kristijan Golubović told his story, then everyone else wanted to expose their truth and so we started making that movie. A lot of things came to our advantage, their mutual fights but again it was unbelievable, since I had an agreement with all the participants to have them watch the final version of the movie before releasing it and if someone had said they did not like some parts I would not be able to keep them, but strangely enough, it was a miracle, everyone liked the movie. So that was a moment when it was possible, not before nor after could such a film be possible in Serbia. I was at the festival at Oberhausen, at the press conference, explaining to journalists who thought it was a mockumentary, that we engaged actors to play criminals in the documentary, then I had to explain what I am now talking about – what was the actual situation in the country. Every story in this movie is about the story of Serbia in the 1990s, so it's not just a film about crime but about the relationship in the Serbian society in the '90s when it was something that was possible. I know that the film is being taught at many universities dealing with social sciences and that is very interesting. There is a lot of stuff out there that you can't get out of the book, or from the newspaper articles of that time. That is why the film is still very relevant.

⁹ *Vidimo se u Citulji* (See you in Citulji, 1995)

The last question. Do you think that Art, cinema in particular, could be a medium for the re-elaboration of war trauma, that could offer a kind of therapy of memory?

I am quite certain that it can be done, and that this is possible and necessary is confirmed by the enormous visual memory of the Holocaust that Spielberg and the crew worked on the movies *Shoah*, which is the best example of the need to keep track of the time for the times when all the witnesses are not going to be in this world any more, as a testimony. Talking to Branko Lustig, because I had an idea to make a film about him and the relationship between the Holocaust and the famous Hollywood producer. I felt the strong need of this very old man and of all the people who survived a terrible, traumatic experience how it is Holocaust to leave a trace about it. They somehow believe that when the last of them leaves this world, it will be quite legitimate to claim that the Holocaust did not happen. And they do everything out of that despair. The same with my movie about Vukovar. One can come to us after 15-20 years and tell us: «What kind of Vukovar? You have dreamed of it.» There is some kind of psychotherapy in it for sure for us who do this job, I confess I include myself in the category. In the sense that it is easier for me to live this catharsis through my films, it is easier for me to live in this society, now that I did not leave the country as some of my colleagues and people of my age did. When I made the decision to stay here it was very important and relevant to me to deal with those painful topics. I was dealing with them for my own mental health.

Interview with Aida Begić

Talking about your films, in different interviews, you declared that your characters have always something of you, of your story. How do you work on them and what's the link with your personal experience?

First of all, when I pick up the subject, it has to be something that I care about personally. It doesn't have to be something that is literally connected with my own life but it has to be something that I care about, that I find interesting, that I find some personal connection with it. After that, my first step is I write down what I think or feel about certain phenomenon that I want to talk about and maybe I make some kind of the story, some kind of scratch. Then I go, I make research. Most of the time I do some documentary shots, I do workshops, I do different kinds of research. After that, I sit and write the script. Of course, what I've noticed is that relating, at least in my two previous movies, my relation with main character obviously was very strong and I guess I understood that after the process, that I made the biggest connection, the biggest input for my personal sensibility. Everything was with my main characters. I think that this also is connected with the fact that actresses, because in my both movies the main character is a Muslim women, young women wearing a head scarf. I guess that both actresses were not familiar with Islam or with anything that is connected with Muslims and I think that for them I was kind of role model for preparing this role. I wasn't aware of that until the finalizing process of my second film but then I understood that it's also connected with that. It's not that I intentionally want to make connection with myself and the main character, it's something that happens also with this relation director/actor. In this part of the process it happens, because actor, wanting it or not, start to accept your own directors personality because it's very personal. Those stories are something that you can relate to it. It's not a story about serial killer, it's a story about Bosnian identity, about post war trauma, about things that I'm living through also.

Reading some interviews and watching your films, I had the impression that, in some ways, Alma and Rahima¹⁰ are like declarations, like a manifesto, against the prejudice. I don't know if you can agree with this impression.

We can do this as intention. I didn't say I want to break the prejudice but, it's the fact, that's also this personal aspect of these characters in my films. I was thinking ... at the beginning, I never say: «Okay, my main character will be a woman wearing a head scarf» but on the way, I think, okay, this is the world I know the best. This is the good side view, so for me it's the most logical, I have a need to talk about this at the same time. So, probably, I'm building up the character that I can related to, the character of the people that I know and I guess it's not something that you expect to meet when you say "women with head scarf". The first thing that you think is not character is Alma or Rahima. I think that's because we have prejudice, because we don't know each other. Many times during interviews, you know, when I have interviews with someone abroad, especially in Western Europe, they say yes, but you are different than women wearing a head scarf that are in this country; Germany and Belgium and so on» and I say no, it's just that you know me and you don't know them. That's the only difference. The only thing that you know

¹⁰ Alma è la protagonista di *Snijeg* (Snow, 2008); Rahima è una dei protagonisti di *Djeca* (Children of Sarajevo, 2012)

about them is when you see them in metro, you see the women that is "closed", she doesn't show any interest most of the time. Or any, how to say it, she's not open to you to communicate most of the time, and I am talking to you so it means that ... that's the only difference but, it's probably very deep and the both sides mistake, how to say, or those who don't open for communication are those who think immediately that women wearing a head scarf are ... how to say ... like, someone that's so different.

It's very interesting ... this relationship between identity and religion, in relation to the war. I think you are the only one director who dealt with this issue. It's very interesting and important I think.

I was thinking, that there are a few elements that are creating my, how to say, artistic aesthetic approach and so on. Most of the time, you know, when you see some work, you can say, especially if you talk about generation starting from mine until some older generations ... you can always think, "this is like Czech film school or this is a Italian cinema" and talking about myself, about my own approach, I'm the generation that, when the war started, overnight, everything that I considered as good, as mine, stopped being that. Overnight I started to question, thinking, maybe this book is talking against me. It's not something that I should love. This person is my enemy because he went to Pale, to Republika Srpska and so on. I think that I started to look at myself very independently. I said, even before the war, I will not rely on this region, the source. I'm going to take Jim Jarmusch as my reference. It's something that is very contemporary, basic way of thinking. I didn't choose intentionally, I was pushed into this because of the circumstances. So, in that sense, I am all the time, I guess struggling, not to define but to, maybe as an artist, to feel or to see things regarding the identity. Because I think that I disagree with everything, what was tried to be built up after the war regarding the Bosniak identity, the nation that I belong to. Most of the time I consider it as a national kitsch, like 99.9% of national identities, if you want. So, in that sense I couldn't identify with that. I couldn't become the main stream of this wave, like now I'm Bosniak, I'm going to change a bit my language, I'm going to change because that's my identity. I never had a problem with identity in that sense, so I'm okay with who I am. The only thing that I jump more deep is into the religion. This part of my identity is not connected, how to say, it's not mixed with my cultural identity and history that I become so ... in that sense, I think that I don't have, like most of the people, even Muslims who started to practice more intensely religion overnight. They tried to cut everything what they were before and I think that's where the problem can be because it's not what religion asks from you and it's not something that is natural. I cannot stop to like to listen the Clash, you know ... I cannot start to hate Matisse and things like that, you know. It's part of my identity, it's me, you know. It's something that I can be, so in that sense, I think that maybe as you noticed, is something that is probably different. I'm not trying to justify who I am, I'm just trying to explore this point of view, that I think is not really belonging to the main stream or it doesn't belong to this contra-stream that is saying: «no, we are secular». So, in that sense, I am trying to talk about people and to try to understand them and to try to maybe question some things and so on and so on. But, in that sense, yes I am. Now, in this project that I am doing in Bosnia, I'm doing now two projects. One, I'm developing here in Bosnia, one in Turkey. In this one in Bosnia, first time in my life, I am going to base it on the traditional Bosnia and I'm so happy because I'm discovering it. I'm not familiar with it so it will be based on the oral literature, oral poetry actually. It will be based on wondering fame, sort of poem.

Is it A Ballad¹¹?

¹¹ Titolo del nuovo progetto della regista.

A Ballad, yes. For the first time, I am trying to understand. As you see, I am still searching to find answers about who we are here and what do I feel about it, what is the part of my identity that I am not still aware of? What is this collective heritage? Because it's not easy, you know. Can you imagine? Since your grandmother ... now, I am really frustrated, getting older, I am becoming more frustrated with that because every generation we are changing values. We are changing systems, we are changing everything. In one moment, you cannot stick to anything. You cannot say, my grandmother was like that, so we are» ... there is no heritage that you can rely on, and sometimes as human beings, you really need it. For many years, I was happy not having it. I was happy I don't have a root. Because I was quite rebellious, I was a free spirit and still I am, so I don't like chains. I don't like to think about tradition. I'm not traditional person at all. In that sense, I was thinking, who cares? Why do I need any roots? I don't like family traditions. This golden ring that is bringing ... so, that's who I am and I think that probably my generation, from this urban pre war age was rebellious in that sense, saying we don't care about anything, because probably we felt the problem is going on, that it is coming, so we said our resistance will be, we don't care about anything. We were disappointed of course, because it happened that our not caring didn't ring bell anywhere and we were minority obviously. But now, when I'm 40, I envy people who have president that they admire, even if he's a jerk, I envy. I would like to have someone that I can say, I like my president. He's handsome. Maybe he's stupid but he's good looking, I don't know. I envy people who ... I mean, I hate nationalism and I think that this national thing is really bad but, to have a state, to have a country, I envy people that have structure. That have some kind of ... they can decide, do they want about their country, to go this or the other way. In that sense, it's not easy and I think that regarding art, unfortunately the situation in Bosnia is so destructive. It's so becoming to split up, that I think that it reflects on art a lot. It's not like Dadaism, it's not in time of Dada when everything was falling apart but people said, yes, this is what we think about it. I think this is so deep now, the desperation is so deep, the feeling of no sense. It's not only in Bosnia unfortunately, it's much wider feeling and I think it reflects on art. Because art, we start to realize or to question really seriously, does it have any sense and can we really do anything? Can we make any impact to things to become better than they are? In that sense, I think that art at the moment in Bosnia for sure, for many reasons but also worldwide, is in big crisis.

Do you mean this splitting situation is because there is a request of identification in one nationalism, in one religion from the state to have financing or ... in what sense do you think it's a destructive situation?

It's not even ... in that sense, it's of course nominally and formally and by law unfortunately like that, because we have, as you know, we're recognized only three nations and so on. But, our structures are not so serious. They're not so serious to say, oh, now we're going to make serious Bosniak film. If they were serious, we would have many films like that so far or many Croatian films or many Serbian films in that sense, different. But they are not, they don't consider culture as any important field of any importance. That's one really tragic acknowledgement that I got through in time. So, in that sense, they don't care because it's not, you know, there is no money. They don't think it's ideologically important. Our people became more and more primitive. People don't go to consume culture anymore in art, so we are not even market. We don't exist, to be honest. Culture and arts in this country. I think formally, they still pretend that we exist but we don't. Basically, in agendas, within cultural politics and anything, I think that they just don't consider us as anything anymore. So, in that sense, it's already gone, it vanished. It's not that we are fighting even against some serious concept that is even nationalistic, except at ... you know, it's just some low profile mafia oriented people against real intellectuals and artists, that's how I see.

Unfortunately, these mafia oriented people, they are very much aware of how they can use these national flags and names and so on and so on. Behind everything, it's just washing money, stealing, doing nothing and get lot and so on. Now, if you see all the things regarding this author's rights that we lost in our society, it's all connected to that. They always say we are defending some national interest but it's very naïve to believe. It's just, they are used to not do the, first of all, low profile people. They are used to get money for something they don't deserve and they are used to not work and to live very good. That's the only ... how to say, everything else they talk about nations, it's just bullshit. It's just kind of ... I don't know.

How did you find the reaction of the public in meetings and festivals, to your films, to the stories you talk about?

Well, if we talk about *Snow*, for example, my main concern was how women who really lost their children, who really went through these kind of stories will react. For me, I wasn't trembling in front of the critics, in front of some colleagues and so on. I was just trembling in front of these women. My biggest achievement, in that sense was when women come, for example, in Bihać, in some other areas, in Goražde, crying, saying I didn't want to come to see your film, it was very hard for me, because, she tells me she lost two sons or something. But, not I'm very happy that you made it and thank you for making it. For me that was the most important thing. The rest, you know, this movie meant something very significant in the whole region because it brought back this visual culture. In this area, we didn't have many authors that really pay attention to the visual. It was mostly like social realistic images and so on. I think it brought back something that was different. I think the reaction within the region was really amazing and this one was really successful in that sense. Regarding *Children of Sarajevo* people were already very tired of seeing their own misery, so in Bosnia, it was very strange. On one hand, it was divided. Some politicians were really pissed off because they find it as serious criticism of themselves. Even at that time, he was the premier of Cannes, it was long time ago, so it is not the structure that is in power at the moment. He was so mad that after the premier, people told me he was cursing, saying, it's a shame, how festival could let this kind of movie to be ... You know? Because he obviously recognized himself in this minister character. For some people, it was too straight forward. I think that it's shock film, it's very brutal in that sense. It's very naked, it's very minimalistic. As my producer said, it's Bauhaus in that sense. So, of course, it's not entertaining and some people thought that it was too, how to say, hard to follow? But, I have a group of fans which I am happy with ... I think that my films also were really good accepted in Belgrade, that's what I know. In Croatia, yes, but, in Belgrade, in Serbia, very great reception of *Children of Sarajevo*.

Especially in Children of Sarajevo, this realism in the story is represented even through your style of direction: realistic lights and how did you focus on the protagonist. How did you represent the atmosphere and places? There is a connection, I think, between your style and the realism of the story.

Yes, definitely, because I started to make a movie that's maybe prioritize is interesting. When starting to develop the *Children of Sarajevo*, I said, okay, no more sad stories and very like, you know ... I'd want to make a teenage film because everybody said, when you will make some comedy? Why don't you make it? And I said ... I always liked the teenage movies, I still can watch them. So I said, okay, I'm going to make a teenage movie. But then, when I realized, what is the life that teenagers live, I was shocked and I understood that it would be so serious and very dramatic movie. Then, I started to of course ... I was really mad because when I found out, for example, that most of the criminals, junkies, are kids that lost their parent during the war. Those

are orphans, you know. In this society, we couldn't find mannerism to take care about our orphans. What kind of people we are? What kind of society we are? I was in that sense, really desperate. I say I was desperate. There is no mechanism, even now, I am in touch with some people from the orphanage that are now grown up and so on because we made research and workshops in the orphanage and so on. There is no way out for them. When they finish high school, that's it, they are on the street. Of course, what do we expect from them? Most of those kids, their parents were killed during the war, one or both parents. There is only mother survived and they are on the edge of existence and so on. So, yes, the content was very tough and that's why the style need to be that.

In Snijeg, the characters live like suspending in a fixed melancholic time where the concrete mourning of their relatives, of their men is not allowed to them because they didn't know what happened to men, to parents and so on. But, at the end of the film, the camera stay outside the concrete place of the lost, the blue cave. It's very interesting choice. Why did you choose to represent the moment of the encounter with the loss outside the cave?

Basically, this moment in the movie, is the moment when the reality and metaphysics, they come together. There are few elements within the movie that ... there is the moment of the dream, the subject that comes from a dream. There is a moment of the carpet of the grandmother, that she's crossing across the water. I wanted to find the place ... I knew that the place where those two worlds come together is the cave, so I wanted to keep it a bit mysterious. On the other hand, I want them because I witnessed few times and I know how it looks when people find the bones of their beloved ones. It's very intimate moment. I thought, okay, this is very intimate moment, once when they really find the bodies, it's something very intimate because you cannot show it as a beautiful scene. If you show it, it has to be disgusting basically because rotten body is not very nice. On the other hand, for them, it's moment of meeting. For them, they don't meet bones, they meet person, so in that sense I couldn't find equivalent in picture. I couldn't really make solution to go with them with the camera and make it the way I wanted to make it. So, I thought that, okay, it's a very intimate moment. It's something that I wanted to ... on the other hand, this whole snow idea in the cave, I always had a feeling it may be in my movie, Bridges of Sarajevo I maybe brought it the furthest, that we are already gone, how to say. In movie, it is, you know, once when we make it, it's already gone. There is one very nice in Islamic heritage saying that says, when somebody mentions the dead person, you consider yourself as one of them. It has to warn you to say that life is, how to say, very short, you should really take care of how you spend your time. It's something that it's just, you're gone. So, I always have this impression so, in this cave I thought, in some way, it's like they're all gone. It's like the other world that we will all pass to. I think that in Bridges of Sarajevo, I brought it to the furthest because that's where I was really dealing literally directly this relation about past and the present. I was trying to talk about the city that actually is about the past and the spirit of past that is always present in one place. Even though you don't notice it as a foreign and maybe on first, how to say, sight but, somehow the walls remember. There's this saying. So I was trying to find in picture how to present it, how to present past and the present at the same time, so I tried to do it with the off voice and also with the picture that was today but it was black and white and so on and so on. So this past and present thing I'm always dealing with as you can see. I'm very, how to say, burdened with it because we cannot get rid of the past.

And I think it's in some way related to your work on Djeca, about the documentary frames to represent memories of Rahima. It's very interesting, how did you put them in the story and how

did you work on them? Why did you choose to use documentary collective images of the city to represent the memories of your character?

Well, I was researching for this personal memory of war. I was searching for that because I knew that all the images of war and the awareness of war people have worldwide, those who haven't been through the war is through the news. I know what these kind of images contain and I know that it's not the memory I have. It's some kind of general view. It's some kind of, how to say ... it's not personal view on war, it's not how we remember the war. It's just war from the news. I was trying to find the image that was showing more closely something that was close to the personal memory, you know? How do I remember? And I made long, long research and I was searching for the private archives, hoping that someone could have something that could really show what I want and that's how I found this guy that was making the footage's of his daughter in the Dobrinja, that was the siege under the siege and so on. I was really happy because it was kind of fiction, because he tried to make it beautiful and he tried to make it really stylish but, it was of course documents. That was the closest that I've seen, that is documentary shot but it corresponds with my own personal remembrance of war, so that's how I put it. It was a big question because there are not many movies that are combining documentary and fiction and that was big question, how it can be visually. It can be too big shock, so there are many questions but, I wouldn't use it if I couldn't find the right atmosphere. I wouldn't use just news archive. We had it, tons and tons of it but I wasn't interested in this kind of image of war.

So, the personal memory is the collective one at the same time.

Exactly. It's also, you know ... the fact, I think when you talk about media and you talk about ... the truth is not just one thing, you know. When you look through media, for example, image of war. It's always just horror, you know, war is killing, suffering, hunger, pain. It's the truth, it is. But, it's also love, joy. There is nothing that is just bad. In that sense, we can maybe agree in one moment that our collective memories of war are those news footages. We probably already agreed, even nobody asked us but that's probably like main stream presentation of it. I'm fine with that because we will not promote war as something nice but, if we talk about it as artists, and if you talk about personal and real memory then we cannot say just, dead people in Markale, you know. It's also the children, as I tried to show in this movie, who tried to keep their childhood, to keep playing. That was the truth, I was teenager and we tried to keep our teenage hood normal, let's say. We played the guitar, so that was the reality, doesn't mean that we were not afraid to die, that our friends were not killed or wounded and so on. But, life in war was both ... it was everything, it's life. It's just life under very tough circumstances but it's still life.

What do you think about films, especially fiction films, shot by directors from abroad about your war and Bosnian war and Balkan war? I can find the main difference in the sensibility. In some way, you and Jasmila's films and Ines Tanović's films could represent the trauma of people, how people are trying to live with this memory. Those films, shot by foreign directors, need to represent the crime, the war, the rape. What do you think about these different views?

Now, this project that I'm preparing in Turkey is about Syrian orphans and now I'm trying to question, it's very tricky now for me because until this moment I was the one to judge the others coming from outside, telling my stories. Now I am the one who is supposed to tell someone else's story, let's say, in a way. I guess the difference is the need and the market and the target basically. We have to be aware of the fact that when people come to make some commercial film, it's not the same motivation like when I'm making a movie. He just wants to make things very

simple. He wants to make things very clear and he doesn't want to questions like , make many dimensions and so on. Most of the time they just put their stories in this environment just as some exotic environment. The need is not, most of the time, to really deal with the subject, to really try to understand the subject, expect maybe this movie, beautiful movie from Michael Winterbottom, *Welcome to Sarajevo*, which was amazing movie. Maybe there was some more, I don't remember but most of the time it wasn't. Michael Winterbottom was a very fair guy who came and told this journalist story and he's great director, by the way, so he really knew how to do it. He's a serious director, making movies about other places on earth. Those others, I don't know, it also depends on how director is serious, how he's good. You cannot expect from bad director to tell amazing story about Bosnia or any other place on the planet. In that sense, there is difference between the quality and unfortunately we didn't have many really good productions who wanted to tell the story about our place. They were mostly like ... you know ...

Unfortunately, they are most renown and distributed.

Yes, unfortunately. Politically, I don't know, I just saw it recently, this *Venuto al mondo*¹². I was really surprised. It was nice and optically, it was very correct. In that sense I was happy. At least it wasn't some ... it hurts for us, I think it's the most important thing, because you still feel offended if someone is making this political relativity ... in that sense we are very sensitive. I think for us it's important still that it's politically correct, that they don't show something that we don't worn. If I cannot watch the movie that is telling it from the other political definition of things ... If I cannot watch it and don't want to kill myself after watching it, means that it's still very, we are still wounded.

Fortunately in Venuto al mondo there are actors from here, except the two main protagonists. Do you think that you, as an artist, have the responsibility to keep alive, with your work, the memory of what happened in Bosnia in the 90's?

I think that I cannot do anything else. It's so present in my life, I cannot escape from it, you know. Personally I cannot escape from it, so as long as I am trapped in 90's and my country is trapped in 90's and people around me are, I think I'll always do it. I feel also, responsibility in some sense, not documentaries. I would like to have time to make even more things on that. I'm making fiction films and it's not, how to say ... it's not history, it's not document, I'm just trying to make some observations but I think that we need more serious authors and more authors who will deal with what happened. Also, as a documentary and also as fiction, of course. I think that, I don't know. I have, this, Ballad is making talking about consequences of war but it's talking about that as well. I have one project, maybe in perspective that could be not so burdened but it's still not happening just in Bosnia, it's happening in three, four different countries. So, whenever I look at this place and only this place, that's what I see. That's what ... unfortunately I don't see anything else.

So do you feel that Bosnia is in some way trapped in this melancholic situation like your characters in Snijeg?

Definitely, unfortunately. I think that's the reality, that we are ...

¹² *Venuto al mondo (Twice born, 2012)* di Sergio Castellitto, tratto dal romanzo omonimo di Margaret Mazzantini.

Is it a question of justice, is it a question of time? What do you think it may happen to change things?

I must say, I'm not really optimistic, because we were always thinking, the new generation will change it. Then, I made a documentary film about nationalism in elementary schools and I understood that these kids are even worst nationalists than their parents, because they never met ... if the kid lives in Republika Srpska this kid never met any other nationality in his life. If his father was attacking him to kill me and we were friends and we were even family, what can I expect from this kid? How he can become so fantastic and change? I don't believe it, you know. Also, the kids here in federation and across, it's like all very complex. Unfortunately, the separation is wider and deeper. It's not that we made bridges. We are even more afraid and even ... how to say it ... I am so surprised when I see my colleagues, younger colleagues for example, from Banja Luka, who are afraid. They have so much prejudice. I cannot understand because for my generation, we don't have this kind of problems but the younger people, they don't know. They just hear this kind of propaganda things and they don't ... in federation, I think the people don't even have moved. I know it, because I made this documentary. They don't even have a need to meet each other. In that sense, I am not optimistic. What can change? Maybe, I don't know ... that we come so deep down that people say, okay, let's start from the beginning, but ... unfortunately I think that nobody sees the real solution and that's why people become completely desperate, even when they live solid. Even when they live okay, they don't feel optimistic because, if you see in culture, this film fund is going to disappear. All the intention ... or what we tried to do. We have these directors, maybe Jasmila told you, if you met her, director's association with director and so on.

Do you think that Art and cinema could offer a way for re-elaboration of trauma? A kind of therapy of memory in front of what happened?

You know, since the Greek tragedy we have this catharsis affect from art. I know that me as a consumer for example, if I go to see some theater or see the film, I feel relieved, you know, in case that I saw something that touched me. Sometimes I even understand life better after watching a movie. I understand myself better and I'm someone who really believes that consuming art can change your life. I don't think that it can change the global politics, I don't think it can change people but, it can influence. It can influence our ... how to say, perception. It can influence our, and we know through Hollywood many things. If you want the political concepts were pushed through cinema, so we shouldn't underestimate the meaning and the strength of cinema because the much more serious countries and systems used it to brainwash people and we know that they're still doing it. So, cinema has this impact and I think that in that sense, probably for us it will be one big, like it was ... there is one director that I like very much from Serbia called Srđan Golubović. He was the first one who made the movie¹³ about the sniper warrior coming back from the Bosnian war, getting on heroin and so on. I was so happy, for me it was like step forward in reconciliation of our ... I didn't know the guy. We became great colleagues and we like each other, we talk and we communicate and keep it touch. But, you know, after watching this movie I said there is hope because if there are people who think like this, it means that, and I think that there will be big relieves and big steps forward when we see some more serious productions talking about this conflict in healthy way, in complex way. It's something that we will all agree about. I think when you really tell the truth, people will agree about it. When you say propaganda, whatever, even if you are at the same. If it sounds or smells like propaganda,

¹³ Il film di cui parla Aida Begić è *Apsolutnih sto* (*Absolute hundred*, 2001) di Srđan Golubović.

nobody will believe it, even if it's true. You know what I mean, if your intention is like, I will tell you, it's not a way out. But, I really believe art can help. It cannot solve anything but it can help and make influence.

Interview with Srđan Dragojević

*I would like to start from *Mi nismo anđeli*¹⁴. It was released in 1992, at the beginning of the collapse of Yugoslavia, at the beginning of the great changes in the 1990s. Your film completely seems to be a Yugoslav movie of the 1980s, for scenography, clothing, music, and so on, and it's totally different from your following works. How did you think about the atmosphere of the film when Yugoslav world was going to disappear? Was there a sort of nostalgic feeling towards that world?*

I couldn't say that it's a matter of nostalgia, since I was writing that script during 1989-1990, and we have been still living in a really safe and comfortable environment. Just the turn of events that war actually started made the product, actual film, slightly bizarre, in such a contrast with the world that was collapsing around us. But we were, even during the shooting, during 1991 ... The war was going on in Vukovar, and most of us were getting invitations for duty, I mean to report to the units. But we've been sleeping, most of the crew, every night in different beds, different apartments, trying to avoid military police. They were driving around the city and picking up people during the night, but still, I mean-

Do you think this was a trauma for Serbian during the 1990s, the call from the army?

I must tell you, I didn't have any trauma. I invested all my energy into directing my first film. That was blessing for me, in a way, because all the world around me was insignificant to some point. Some slight difficulty was to hide from military police, but film was really important. It's ... lot of situation I did have later on with the poverty and the sanctions, isolation, I managed to overdo making my films. Maybe that sounds bizarre, but I do not recall 1990s as a really horrible time, which actually they were, because of my movies. I was kind of trying to finance, to prepare, to shoot, to edit, to go to festivals. One of the biggest frustration regarding my first film *We Are Not Angels*, was that Yugoslavia was under the sanctions, we couldn't go to any festival at all. That film went only to one festival, and it was small festival in Perugia, because it's a very communist area and town, and they said: «Fuck the international sanctions, we would like your film.» It was Terry Gilliam who was a member of the jury, gives the Grand Prix to *We Are Not Angels*. It's one and only award we got for that film and on one and only festival. Kureishi was in jury ... really nice people. So, I didn't have any trauma. I had slightly bizarre situation when I finish shooting. Finally, they found me, military police, but my professor at the Academy was Minister of Culture at the time, and he called authorities, and he asked them to postpone my service, because I have to edit my first film. While I was finish editing, or when I was approaching end of editing of the picture, the war in Croatia was over and so I, sadly, was safe. My bigger frustration was that no matter how successful that film was in every sense, for the debutant film, for the first-time director, I couldn't get a hold of my second film immediately following years, because of the inflation that started, an enormous inflation. We couldn't reach the shooting of the film. That was a film very similar to *We Are Not Angels*. We did pre-production for two months, but then Avala Film, who was producer of that one as well, as *We Are Not Angels*, just ran out of money completely, so the project is canceled. And it was another project about love triangle, about infidelity in marriage. It wasn't at all connected to any war situation around. I would have been really happy to continue doing Almodovar-like films about middle class or young people, comedies, and comedy-dramas.

¹⁴ *Mi nismo anđeli* (*We are not angels*, 1992)

Probably, my film career would be completely different. Most of our lives would be different without the war. But, I don't have any horrible stories about artist in a middle of the war at all.

How did you think about Lepa Sela, Lepo Gore¹⁵? That is one of the most outstanding film about war in the 1990s, one of the most representative ones.

Most of the people after *We Are Not Angels* I met through one television film we did 1994. It was for the Third channel of the national television that doesn't exist anymore. But it was only channel among three national channels that were party free. I mean, the First and Second channel were kind of exclusively Milošević propaganda machine device. Third channel was rock and roll and that kind of unimportant stuff, unimportant for the regime. So, they invited me to do one television film comedy for the New year. We did really excellent rock and roll television show. It was like partly music, partly story. Most of the actors from *Lepa Sela* are there. The Chief Director of the TV station had to drink bottle of whiskey before we got courage to broadcast it, because it was really against the regime, with humor. Everybody still remembers ... It's bizarre to me, like 20 years later, everybody remember that show, and they have in on VHS, CDs, DVDs, in that bootleg form. An interesting thing, after many years national television rerun it this New year, on January 3rd or 4th. So, that's a genesis how ... of the actors, but also producers crew, because Dragan Bjelogrić¹⁶ was playing the lead, his company produced it. He's very skillful guy, and he managed to get first some money from the Greek Film Center, but actually, though, it wasn't money. It was like a film stock, I think 30 or 40 thousand meters or 35. That was the beginning. And then, we applied to Ministry of Culture. Film Center didn't exist at the time. I remember we had to fake the script little bit, just as year and a half later for *Rane*¹⁷, *Wounds*. We cut out some problematic scenes, and we got money from Ministry. Though, I must say, comparing to contemporary regime, the regime of Slobodan Milošević was much more aware of democratic atmosphere in art, in media. It's a bit odd to say it, but they respected artists, and they respected their different point of view, and they didn't mind if artists were against the regime.

Do you mean that there were some spaces of freedom for artistic creativity and financing during that time?

There are probably two answers to that question. It was a time of the war, and they didn't have time and energy to maintain real control over the artists. And the second answer is that all these people from ... on positions at that time, the Ministry of Culture and some medias ... were people from socialist period, much better educated and thoughtful than contemporary party people that they are select for these positions. They are smarter and braver, because Communist party in Yugoslavia mostly selected better people, more quality people, for that kind of positions. Today, in our version of capitalism, it's a party member who buys university diploma to private university, buys Master, buys Doctor diplomas, so it's kind of ... These people were much braver and smarter, from the standpoint of ethics and morality, they've been on some high ground, comparing to present ministries, present editors and television staff. So, probably, the answer is some were there.

*How did you decide to make a film about war, Lepa Sela, Lepo Gore, from *Mi nismo anđeli* that is completely different?*

¹⁵ *Lepa Sela, Lepo Gore (Pretty Village, Pretty Flame, 1996)*

¹⁶ Dragan Bjelogrić è uno degli attori principali e tra i produttori di *Lepa Sela* e *Rane*.

¹⁷ *Rane (Wounds, 1998)*

I wouldn't say it's completely different. Subject-wise it's, of course, totally different. But in a matter of storytelling, which is important to me, the director's style, I consider these two films quite similar. I do not look at them as something really radically new, different in my career, just ... I took my approach to the totally different subject. And, regarding the genre, first one was teenage comedy, and second one is war film drama, war drama. But all these kind of narrative, how do you say ... I'm looking for the English word for that. There is a flashbacks broken narration in both films. They just serve different purpose, but it's the same style. I was always admirer of the genre cinema. Most of my films take from genre. I adapt my style, also, according to genre. Genre is the key. I'm pretty much admirer of the American cinema of the 1970s, but also British cinema of the 1950s.

In Lepa Sela, Lepo Gore the tunnel seems to be the metaphor of what remains of the Yugoslav past. I observed again in Rane, the neighborhood where the two protagonists live is like a closed microcosm, trapped between the past, represented by the parents who belong to the Yugoslav generation, and the present of the 1990s. I was really surprised that in the recent Sveti Georgije¹⁸ the topics of the darkness and the blindness return. How is it related to your personal view of the past?

You're right about that in ... regarding *Rane* and *Pretty Village*, *Pretty Flame*. *Saint George* is different issue, because I cannot consider it completely author's film. That's only film that I haven't written script, and I-

Dušan Kovačević¹⁹?

Yes. And there were lot of producers, among them Dušan Kovačević as well, so the final film is a product of compromise, and compromises are not so good in filmmaking. Sometimes turn out good, sometimes-

Aren't you satisfied of the final?

Not completely, because they ... I'm kind of satisfied with parts of the film. I'm not satisfied with lack of possibility to reconstruct the script completely, because it's film ... That film remained pretty much classic narration, because Dušan Kovačević is one of our great authors, but he's quite old-fashioned and he understands only classic narration. We were not fighting, of course, but the final script was a result of mutual respect, which is shitty.

Because it's really interesting... The opening scene with the grandfather and the child ... the grandfather who teaches the child how to walk through the darkness, and with the closing sentence, «and so on for all the 20th century» ... it's really interesting, because-

That's all mine, and Dušan Kovačević hated it! Yeah, Dušan Kovačević hated it.

I have imagined, because it's related ... there is a connection with others of your works, of course. It's really interesting. With that sentence-

¹⁸ *Sveti Georgije ubiva azdahu* (St. George Shoots the Dragon, 2009)

¹⁹ Famoso sceneggiatore e autore teatrale.

No, it's our ... the biggest clash we had that I really wasn't interested in a love story, because it's my personal taste. I hate war melodramas. I think that everything is more interesting in a war than a love story. Love is interesting, but if you're talking about people who are on a verge of death, then love is ridiculous. So, I think the weakest point of that film is that silly love triangle. For me, the only thing that I was interested in that film is that someone is sending invalids to the frontline. That was the only aspect that I was interested. I managed to make a decent film, but nothing better than that, because it was some kind of lack of understanding between two authors, the drama playwright and the scriptwriter, and the director. So, I said to myself: I'm never gonna make another film that I haven't written completely, from the first page. I'm not completely frustrated by that film, but I'm not so happy about some things. A lot of effort ... We invested in the best hope, we never fought openly about it. It was all kind of compromise. Compromise is not good thing for the creation. Compromise is killer of the creation.

With that closing sentence, how do you put the movie in relation with your conception of the past, with the closing sentence «and so on for all the 20th century»? Is it related to your view of Yugoslavia, the history, or Europe?

Well, actually, that film ... I think there is ... One interesting answer to your question is that, actually, that is not film about 1914. It's a film about present Serbia, 2007. I put some signs there. For example, there is a battle on Cer in 1914 in trenches. Cer battle wasn't at all, it was like completely different type of battle. These trenches belong more to Western front 1916-1917. So, it was a sign ... I was trying to tell to the spectator of the film: look, this is not a film about First World War, because I'm faking everything, I'm faking history. And nobody liked it, I must say. That's a film that ... It's a film of ... It's film of mine that everybody in Serbia hated, most in Serbia hated, because they say it's a kind of ... They accuse me that I'm spitting to the famous period of Serbian history, that I'm faking history. It's about some bloody letters and some bloody betrayals, and I'm ruining the glorious image of Serbian soldier, and blah, blah, blah. It's probably the film that people in Serbia were really united hating it, which I don't mind. It happens and it's ... *Pretty Village, Pretty Flame* also was, at the beginning, accepted poorly from the Serbian nationalists, of course, because it shows some atrocities, burning villages ... but also, poorly received from NGO organizations and Woman In Black, because I'm a bit laughing, and they consider that I was laughing at them. They are singing "Give Peace a Chance" down there. It's like a bunch of well-dressed idiots and there is ... Nobody was satisfied, but it's not my duty to please everybody, so, of course ...

But again, in your film, you very often create this closed microcosm and clashes between generations. In Lepa Sela, Lepo Gore the tunnel, and also in Rane. It's really interesting, because I don't know if ... Is it requested by the story or is it your personal view of Yugoslav past and the 1990s?

The author is always trying some character to identify with. Obviously, there is ... In *Pretty Village, Pretty Flame* these urban characters are, let's say ... The characters behind the author is hidden, like that Velja, who is a thief, or Brzi, who is a junkie. I'm always trying, as in *Rane* obviously ... I am hidden behind these two young criminals, and I cheer for them. Pinki's father represents generation of our parents, who are Titoists and then fell in love with Slobodan Milošević, and it's kind of really bizarre love story in both ways. I don't know, have you seen ... regarding talking about nostalgia, the most nostalgic is actually my ... the last TV film I did, *Atomski Zdesna (Holidays in the Sun, 2014)*. It's all about nostalgia and about free holidays and about capitalism and the pasts I remember as a child, when we mostly had free holidays ... from our parents who

were getting free holidays from their companies. I was trying to explain that nobody ... The strange thing is nobody believes that, so that's kind of completely erased from the memory of the people. It's a really fine example of propaganda, that I'm trying to ... After the film was released, in the interviews I was trying to explain people how really holiday ... Most of the stronger companies in Yugoslavia had holiday facilities, small hotels, and most of the workers had opportunity to go for a week or two weeks for a free holiday from their companies. And nobody believed that's not true! It never existed. It's really bizarre. We are talking about erased memory.

Did you have this perception that there was an erased collective memory of Yugoslav past?

I would say that process escalates more after Milošević's fall, when kind of real ... our variety, our version of liberal capitalism started. After 2000, mostly after that, we've been taught ... I mean, younger generations ... been taught that socialism was really bad period without any freedom of speech, without any basic human rights, which is absolutely untrue. I usually talk about that, and I'm still really confused and a bit angered by the fact that official ... I mean, history through media or historians is being forged, because I lived part of my life in socialism. For example, I know that I was editor of literature and poetry in one student magazine called "Student," very popular and well known one, with long tradition of 70 years. Unfortunately, it doesn't exist anymore. And I remember, in mid-1980s, we've been able to publish lot of articles against Socialist party, or critical articles. Let's not say against, but very critical toward-

Even since the middle of the 1980s?

Of course. So, people are bullshitting. I remember, for example, when I was in high school ... I'm talking about period of 1977-1981. I think it was 1979, right before Tito's death. School principal came to our class and said: okay, there is one person has to join Communist party. It was the routine. That's like, someone who is 17, young communist, who wants to join. And nobody wanted to sign for that. They were annoyed, they said: «okay, guys, there is one guy per class ... has to be a candidate for the Communist party.» And then, two girls, twins, real nerds, applied. They said: «We are going to join Communist party.» And then, we organized a whole circus about it. We said: «No, no, they are not good friends. They don't deserve to be members of the Communist party.» Then we ran that story for two weeks, and it turned into a case. Everybody was really annoyed. But nothing happened to us. We've been able to fuck with the system, even with a 17, and nobody would go to prison, nobody would get any harm, nobody parents would be called. Completely different comparing to present time. Now, if you're not a member of the Progressive ... If you're a member of the Progressive party, you have to work for the Progressive party. You are not able to say anything against Progressive party, unless you don't want to lose a job. So, it's ... 1980s I remember were a time of democracy, comparing to present time. So, it's mostly bullshit. They invented all that gulag. We believe in that, and it's far from that. It's most liberal time ... were late 1970s and 1980s. And I'm not telling you from the nostalgia perspective. It was quite well known. But then, nationalists made the platform for that history forgery ... and Orthodox Church was raising. I had a situation. My daughter who is now in high school, she attended elementary school here, across the street. Once for the school celebration, for the school day, a priest came, and he started talking about how the Church was in exile during the communist period, and he was beat up by communists. I said: what you are talking about? First of all, it's not true. And second, you're bullshitting pure ideological talk in front of the little kid. You don't have the right to do that. But it's kind of all made ... as a compromise-

So, the propaganda is still ...

By late Prime minister Đinđić, who accepted Church into the school, which is a scandal. We live in a secular society, and the Church doesn't have to do anything with education. And that Church is a totalitarian institution, they are greedy for power. Every totalitarian institution is greedy for power. You give them a little bit of that, and they're grabbing for the more.

That's why did you work on archive footages in Holidays in the Sun²⁰, to create this connection with Yugoslav memory?

Yeah, yeah. I mean, I passed through lot of archive material regarding free and holiday times in the 1950s and 1960s, and that's how I found actual proofs for ... it's a document. It means that's all that's ... How do you call them in English? There's probably ... there's no ... I don't know, but for the good reason there is no word in English, because there is no free holiday! Radnička odmarališta I mean, "labor holiday camps". There were several really nice documentaries-

Holiday for the workers?

Holiday, yeah. It's about that, about that subject. For me, it's interesting subject. I managed to learn something new from there. It's interesting thing, that it was really popular in the 1950s and 1960s. And then, when economy of the Yugoslavia became better and people got better salaries and been able to even take the loans, suddenly collective holidays become out of fashion, because people started to build their own weekend houses, because they ... It was like ... That's how that whole idea were ruined on its own, because it's only simple workers kept their holidays in these holiday camps, but all the middle class managers ... It becomes suddenly prestigious that you build your own weekend house. It's capitalism. We somehow entered the capitalism, even from the early 1970s. As soon as middle class establish, they look for a capitalist model, they want to divide themselves from the others, and they ...

Talking about, again, archive footages ... In Rane, the only news from the "outside" come from television. Were those documentary footages part of your collective memory of that time?

Some of them ... I mean, for example-

About Vukovar?

Vukovar ...these footages are real. But it's a combination of real and invented footages. For example, that TV announcer, that's all made for the film, and all that kind of ... that logo of the national television, where the world is flat, on backs of the elephant and that kind of jokes ... it's all done. Vukovar is real. That queue for the bread is also real. But I don't remember *Rane* that well, probably. I remember it was Oluja. There is a footage from the tractors, and people are leaving Croatia, leaving Krajina, and that's it. I think that three or four segments of the-

Yeah, but the television image, it's always present during the film.

That's some kind of leitmotif, yeah, that's kind of ... the constant presence of the news.

And is it part of the memory of that period?

²⁰ *Atomski zdesna (Holidays in the Sun, 2014)*

Of course, yeah, yeah. That was period of watching the news and period of constant heat, in which regime was heat up the hatred constantly, through the reportage about bad Muslims, bad Croats. That kind of process of provoking the people against the enemies, against the other Yugoslavs, was really something that I recall as a big part of 1990s.

And television also offers the main models of lifestyle...

But also, besides that, in *Pretty Village, Pretty Flame*, in the tunnel, that story about the fork. That's another aspect of propaganda, like ... Fake historians, they're writing books about Serbs as the oldest nation, and sometimes it would go to such extremes, that we are such really crazy extremes, that Serbians take from the Egyptian ancestors. It was crazy on some point.

About the role of television in Rane, television also offered the models for the two characters, the two protagonists, completely in contrast with the real men and the real fathers in their families. How did you work on this subject?

Actually, it was a real show in the 1990s, called "The Black Pearls", "Crni biseri".

So, did you recreate the same show?

I made it more obvious and more bizarre. It's more bizarre-

It's so incredible!

Of course, they didn't have chairs modeled as a hand grenades and stuff. I mean, it's invention, of course. But the real show existed.

With the criminals as guests?

With the criminals guests and the talking about their accomplishments.

I thought it's one of your inventions.

No, of course it's incredible. *Rane*, talking about subject you are interested in ... I remember a bizarre situation, for example, at some festival in U.S., after the screening of *Rane*, during the Q&A with the audience, some Serbian people who left country a while ago, they stood up and they said: «This is not my Serbia. This film is made in CIA's studios». It's talking about memory and the past. These people cannot accept that the country they moved from decades ago turned into something that. They accuse of forging complete film. It was really interesting to me, their perspective.

And even in the country, did you find these reactions?

No, no, of course not, of course not. People were aware that they live in a shit creek. I mean, propaganda is really successful up to some point. If you pass that borderline and overdo doses of propaganda, then it becomes completely inefficient. That's probably ... This Prime minister Vučić will learn in a couple of weeks, because you can lie people up to some point, but from one

particular point, it becomes completely inefficient, because it turns into ... How do you say? "suprotnost"²¹.

In Parada²² you talked about Serbian society in 2010, but there are many references to the involvement of the characters in the war of the 1990s, and even in Holidays in the Sun the memories of the different characters about the war seem to be the common language to communicate -

Of course.

... Is that memory still actual today in Serbian society?

The political elites use these memories as a device, from time to time. When the economic situation becomes unbearable, they dig and find again these memories, and they use them against the enemy across the border. It's a kind of pattern for all the political elites in contemporary Yugoslavia. As far as the standard of living decrease, they use it as a very handy device to turn the attention from the bad life condition toward well known enemy. As you can see now, we again have animosities created by elites in Croatia towards Serbs, and elites in Serbia towards Muslim and Croats as well. It's some kind of very useful political method, just to switch attention from the crucial thing to ridiculous ones. Who is giving fuck about a war that ended up like twenty years ago? It's really irrational, but unfortunately some of the people still react very well to this kind of propaganda. As you have maybe learned already, these things also become really popular before the elections. Every member of political elite includes that in the promotional campaign. So, it's one, let's say, spiral, one circle. It goes again and again. Personally, I don't mind. My films are really popular in the whole region. I'm also writer for the children, I published several books for the children. Some of them, recently, are published in Croatia, as well. I'm completely cut from that kind of thinking, since the beginning. I always had friends everywhere in the region, and I know there is ... quite big groups of people, they are a bit resistant toward that kind of propaganda. I go to Croatia every summer, and so ...

But, among common people, is it still a shared personal memory, this experience and this involvement in the war, as in your films?

I think that, sometimes, my approach shows as quite efficient one. I'm trying not to cover these memories but, like in *Parada*, to make fun out of them. Sometimes, the humor is deficient, but then, *Parada* was distributed in 2011 and got almost 200,000 admissions in the cinemas. You could say that we're healed, finally, but then, again, a few years later, it seems that we're in a ... our relationship it's almost as bad as it was in the late 1990s, right after the war. So, it's hard to say. It goes in waves. You'll finally get the hope that we are normal people again, but then, there's lot of proofs that kind of objects.

Maybe it needs time, it simply needs time.

Time ... I'm not sure anymore that time is criteria, because 25 years is a long enough period. After 15 years, German tourist were coming to Yugoslavia for holiday. Nobody gave a shit about what you did from 1941-1945. I'm not sure. It's not matter of time, it's a matter of standard,

²¹ Opposizione

²² *Parada* (*The Parade*, 2011)

because when you have salary of 200 Euros, your enemies are all around you. Croat, Muslim, American, CIA, British Secret Service ... they're all metaphors of your frustration. When you reach 600, 700 Euros salary, you don't give a fuck about Croats and CIA.

Do you think it's still important to talk about the 1990s and Yugoslav past through art, today?

First of all, I think it's necessary, because we need to keep some memory and some knowledge, which is useful, about 1990s, about the war and conflict and everything, and also, to keep memory in honest way about Yugoslavia, because we lived in that country and that system ... that country for 70-something years, and that system for 40-something years, so it's a very important part of collective memory.

And do you think that art, cinema in particular, could be a medium for the re-elaboration of war trauma, that it could offer a kind of therapy of memory?

I used to think that, but when I see some of my films, like *Pretty Village* or *Wounds* on the YouTube, and when you read these comments, in which they're fighting each other all the time, I'm not so optimist.

Interview with Ahmed Imamović

I would like to start from your experience during the war in SaGA group. I know that you worked as assistant in Welcome to Sarajevo²³; in your opinion what's the main difference in the representation of war and the siege between the foreign production and the documentaries shot here?

Before the war I didn't have the idea I will become a film maker, you know, I was in the army, I was a young man. When the war started in 1992 I was 21 and I studied some South Slavic literature and then in 1993 some of my friends called me from SaGA just to help them, because I had some experience with the sound, with music, before the war and invited me to help them from time to time with the sound, as sound engineer, because a lot of people left Sarajevo, they need a crew to shoot documentaries etcetera etcetera... And then I started to work with the SaGA group, but very soon, maybe one month later, Ademir Kenović, who was one of the in charge person in SaGA asked me: «Ahmed, do you have any experience with the camera shooting?», I said: «Yes, twice, one time I did one wedding and one time one funeral». He said: «Great, from tomorrow you will start to work as a cameraman». But I was lucky to work with a lot of old experienced film makers, directors as it was Mirza Idrizović, Ademir Kenović... But also I met young people in that period, they were very young, they were students of directing, as Srđan Vuletić, Pjer Žalica and a lot of people. And then in general during the war I started, I spent all the time as a cameraman, the op²⁴, we did a lot of documentaries and short feature films, and also in 1994 I decided to start studying directing and I became a student of directing on Sarajevo Performing Arts Academy. And then, I was young, you know, but in any case I'm extremely happy because I found my profession in the war and also I saved my mind, my mental, my brain because, you know, during the circumstances of war you're walking around, it's a danger but you are making movies and that's a very important part of my life. You asked me to compare. Later after the war, ah ok, I was assistant director, it was a good experience for me because I was assistant of Michael Winterbottom in *Welcome to Sarajevo* and I had the chance after the all war documentary production to be part of one big professional film crew and with a lot of money, you know, because that was a scholarship. That was a good school for me and good experience, but in general I cannot compare, you know, because during the war we worked every day, almost every day, with the camera and we did some documentaries, some archive material of the siege of the city, of the people living in the city under the siege, and that's totally different.

So you can't find any difference in the message that those well financed films could bring, about your war and what you lived, outside Bosnia for the foreign public...

I think that in all documentaries, all movies we did as SaGA group it was extremely important that we showed what was going on in Sarajevo but not on political, not on journalistic way it was a view of film makers. We had the chance to show the life of threatened people and we did documentaries. Zlatko Lavanić did a great movie about the bums and dogs during the war, Mirza Idrizović did beautiful documentaries as he said "war diaries", also we did the making of theater performance of *Aleksis* by Haris Pasović and *Waiting for Godot* by Susan Sontag, It's a very

²³ film di Michael Winterbottom, uscito nel 1997

²⁴ operator

important historical and cultural part for this country. After that we're talking about the fiction, you know, because I cannot compare. If you ask me what do I think about the movie *Welcome to Sarajevo*, I really like that movie, I really like Michael Winterbottom, he's a brilliant director.

So in some way is it effective?

He's a serious director, he spent two or three months, not only with me, with all assistants crew, with local people, researching, he wanted to be more authentic. Of course if some citizens of Sarajevo watching that movie would say it wasn't like that, because we couldn't bring it, but, you know, it's a movie, it's a different kind of author's world.

About Belvedere, it's the only fiction film about Srebrenica, how did you decide to do it?

Belvedere is not in general a movie about Srebrenica, it's a movie about 15 years later. It's not really a movie about Srebrenica. But what was interesting for me, you know, 15 years after Srebrenica still thousand and thousand mothers and sisters, they don't know anything about their sons, husbands etcetera, still waiting some, walking around Bosnia from mass grave to other mass grave yard, but at the same time all word became every day more crazy and crazy with the terror of realities²⁵. I wanted to compare, that's a tragedy, that's a conflict in my opinion. We still don't finish one part of our history and now we are under the terror of mass media, realities and all many stupid things. The problem of neo liberalistic system, I'm totally sure they're walking with the purpose, with the reason, that's why billions and billions of consumers, they don't care about anything except realities, they live other lives, you know, and in that cases it's easier to manipulate that people.

Did you spend a lot of time collecting money and over the idea, the script of the film, or was it like a spontaneous project?

It was spontaneous. I did the first version of the script very fast because, I don't know, I think we finished the script and started the production maybe in three months, because I was full of emotion, I had a good co-writer, that is Aida Pilav, and also the brilliant Abdulah Sidran did all dialogues in the movie and I had the support of my producers, of actors. That's a cheap movie, that's not expensive, it's a really low low budget movie, and it was not a problem. I'm really proud, I'm very happy I did that movie.

I think that Srebrenica is, all over the region, a realized memory: you have a place, a week for celebration, a celebration date, an international recognition. But why in your opinion there are no fiction films about what happened, how life is in Srebrenica? it's a curious thing...

Yeah but I know that my colleague Jasmila Žbanić is working on a project, that will be in July 1995, it will be a story of that period of Srebrenica. I don't know what is the biggest problem, maybe the most stupid thing is that it's hard to find so much money to make a movie because thousands and thousands of people have to be involved in lot of scenes and frames, maybe that should be. And also it's a problem because we're very poor and not a functional country, I don't know how much do you know about, because we don't have one president, we have three member of presidency, 8 months they are rotating, everything is tripartite. If one side says, yes, we want that, two sides will say no, we don't want that, and nobody cares about culture in this country.

²⁵ reality shows

That's the biggest problem because cultural workers are very a danger for politics and politicians in Bosnia Herzegovina, they will be, I think, mostly happy if no one of us doesn't do anything in this country. That's why, if you want to make a movie about Srebrenica, it has to be the movie supported by the State, you know, that's my opinion.

To be free to construct the story...

Yeah, yeah... to construct the story, to have support, because now in this poor country it's hard, I don't know how Jasmila is making the movie. It's maybe not such extremely expensive for some foreign production, but Bosnian production is very ridiculous...

So with European or foreign money it's very hard to be free to give an honest representation of Srebrenica, of what happened or what is life now in your opinion?

It's a long process. I know Jasmila, she spent a lot of time and she used the book by, I don't remember the name of the author, he's a survivor of Srebrenica.

Suljagić?

Suljagić no, I don't remember the name. Under the flag of the UN... Hasan! That's the name of the guy! She spent a lot of time with the survivors, also I spent a lot of time during those three months and all the time I had the original survivors of Srebrenica and some kind of advisors and they were extras in my movie. I'm very proud I had the original women of Srebrenica in extras because their faces are really authentic.

In your film I think the most interesting thing is that it is constructed on the contrasts, between spirituality and materiality, between the past, that is represented by the research of missing people, and the future or the present, represented by the Big Brother and the actual culture. But it seems that in Srebrenica time has never passed.

It's still not over. It's a block, it's a limit. I wanted to show all those differences, black and white, authentic light of Srebrenica, ugly color of the reality, the beautiful poetry of Ruvejda, she is the main character, on the opposite side it's so vulgar the language in reality.

They seem like monsters...

To make contrast at all levels. That's tragicomic. I know what is also phenomenon for me because somebody asked me what is your movie talking about, I said I'm making Srebrenica 15 years ago. 95% would say, oh, fuck, shit, don't talk about tragedy, make some comedy, don't talk about that anymore. That's the result of these times.

So for you there is no need among people, public or authors maybe, to deal with the past, with the traumas through arts?

You know, in these political, economical circumstances people don't have time to think about the past, about the victims. They're thinking how to survive. People are all the time under the fear of politicians because still the Bosnian Muslims politicians talking for their side, Serbian politicians talk about Serbian people, all time you have tensions. That's because people don't have money, don't care about the future, they have to work still down and watch stupid realities.

Especially for Ruvejda's intimate thoughts you chose the words by Abdulah Sidran²⁶, how was the collaboration and why this decision to construct the script like this?

When I did the first version, it was not the script, it was I would say story, when I started by myself without co-writer without dialogues I used two elements, expects my words and my ideas: I used photographies by Tarik Samarah²⁷, who did series of black and white photographies about Srebrenica and the poetry of Abdulah Sidran. And did it confidentially that I use all the time I have an idea, something such tragic, very arty. After that it was logical for me to ask Abdulah Sidran to help me with the script, with the dialogues, asking the permission to use his poetry and also I spent a lot of time with Tarik Samarah. He was the op, I said, I like your poetry, I want to have a feeling of your photos in my movie.

This style creates a kind of suspended moments in the film, and they are very beautiful, visually and poetically...So the poetry maybe is the main way to face the trauma.

It's unusual a little bit, you know. In *Belvedere* I didn't want to take care about conventional way of the movie, really I wanted to something as an author. I have to say, I really enjoyed to do a movie like *Belvedere* because I had the chance to be author, I hadn't to make any compromise, everybody supported me. Producer didn't ask me, oh why are you making a black and white movie? Who will watch a black and white movie?.

I think you have been an author even in Ten minutes²⁸ and Go west²⁹.

Yeah but it's totally different. I did *Ten minutes* as my final exam on Academy, I was a student young man. I only had the idea to finish my school and also I had the brilliant script by Srđan Vuletić and support of the people because it was my student movie. And *Go west* was different, you know, that's my debit, my first fiction but I really enjoyed also to do it.

Yes but even Go west is very original in the issues it dealt with. I read about some debates with the religious authorities. I'm interested in the reaction of people with the issues you show in your film, because it's very original in the themes, in the subject.

That was a phenomenon for me because in this country 95 % prefer that their son to be a war criminal instead of being gay. It's not ok to be a war criminal but is much better than to be gay. And it was interesting for me to start research and see one love story like Romeo and Juliet, but not Romeo and Juliet, Romeo and Romeo in those conditions.

For Go west did you have some problems with the screenings all around the country?

I had the more problems in my country with some very primitive people, you know. Muslim sides were against me because how a Muslim guy in the war should be gay, Serb side say, we are the heroes, they can't be gays. I can't say everybody because also one part of the audience and

²⁶ Abdulah Sidran è poeta, autore teatrale, sceneggiatore bosniaco, ha collaborato con numerosi registi locali, tra cui Emir Kusturica.

²⁷ Tarik Samarah è fotografo, fondatore di "Galerija 11/07/95", museo fotografico dedicato a Srebrenica, con sede a Sarajevo.

²⁸ *10 minuta* (10 minutes, 2002) è un cortometraggio, il primo lavoro da regista di Ahmed Imamović.

²⁹ *Go west* (2005)

newspapers were with me all the time. It was some kind of in preparation because they didn't know what was the story about, I just said information: it's a gay love story during the war between a Serb and a Muslim, and that was enough. In general I think it's a great human story how the love is stronger than anything. I think it's a story about good people because all persons in *Go west* are very positive, very nice, Mirjana and Rade³⁰, except clerical priest guy because, in my opinion, not only Orthodox church but all churches were very involved in the conflict in Bosnia Herzegovina.

In fact in Go west you leave an open positive ending, and in Belvedere it seems that there is no hope to start a new life. For Belvedere is it related only to the story or to your personal opinion on Srebrenica actual situation?

That's my author view, I wanted to end the story in that way. That's me as an author in relation with all that history of Srebrenica and all future of new world, because, that's my problem with the Hague Court, that's bullshit, they were looking for Radovan Karadžić for 17 years, and for Ratko Mladić... I think in general, someone wants to lack the history.

So the justice could be maybe the only answer to that situation.

Justice would be justice just after the war, why we are talking 21 years after and still we have the process against Radovan Karadžić or Ratko Mladić in Hague? Nobody can tell it wasn't possible 20 years ago. After the Second World War with Nuremberg two years after everything was finished.

It means to make a point and to get on, with life, with the reconstruction, spiritual and material, but in this way it's a blocked situation, a suspended situation.

We're strange, you know, I told you about political and economical situation, ok it's peace not war, but still we are a very experimental country. If you are watching our money, that convertible mark is a kind of experiment. No one doesn't care, in political economical, about the quality of the person, about the knowledge. They just care these months the main minister is Bosnian Muslim, so his assistants have to be Serbs and Croats, and so from the other side. Nobody's asking the quality of those people.

So you will see as a future for Bosnia mainly a changing of the peace agreement, Dayton agreement...

Of course. It was the solution to stop the war 20 years ago. I think three four sides in Bosnia have to sit again and make condition for the normal life, 'cause in potential we are very rich but very small country, it's hard to help progress in the future.

The last two questions. Do you think that you as an artist has the duty, the responsibility to keep alive memory of what happened in Bosnia in the '90s?

I spent four years in the war. In any case we have to keep memories about bad things in the future, because we can change the future, don't think about the past. I don't say that every one of my movies will have reflections of the war, that they will be memories about the war, no, I don't know. But that's part of my life, four years I spent in the war and for all my life it will be inside of my brain. It's hard to escape from it.

³⁰ Gli attori Mirjana Karanović e Rade Šerbedžija

So is it necessary to deal with the past to construct the future?

Yep, yep.

Do you think that art and cinema could offer a sort of "therapy of memory" in front of the trauma?

Maybe Art cannot change, but Art has to try to change the world to be much better, more human, much better place for the living, for us and for nature. That's our function, we have to do that.

Interview with Nihad Kreševljaković

I would like to start from Do you remember Sarajevo?³¹, I would like to know how did you work on all the materials you used.

First of all I think that before that I should say that the main reason how that film came out was the fact that me and my brother and then Nedim Alikadić, he's the third guy, that we were some of, let's say, 500 or something like that citizens of Sarajevo who owned these home cameras. During all period of the siege we were recording what is going on. After the siege when some of our friends started returning back to Sarajevo we were always interested to show them how it looked. We had a lot of materials recorded, but we found out how it's difficult to find all those materials when you're looking for them. We just found out that maybe that we should do the film. We already, during the war we did few short videos which were the base for *Do you remember Sarajevo?* Basically we just found out as the most interesting thing that, as I used to study history and my brother was always interested in history, we just found out that the siege of Sarajevo and the digital revolution were kind of parallel events. More or less for the first time in human history ordinary people got a chance to record what is going on. We found it extremely interesting because, for example, if you research for the materials from Second World War or the First World War you will find out that mostly all of those materials are propaganda materials. During the Second World War Americans were very aware of the importance of the film. Soviets were extremely aware of the importance of film. Germans were extremely aware about it. More or less all those materials that we have as the cover of the Second World War or even the First World War were the materials created by some organized structures. For example, in Germany for example, you have some archives of the home videos. Not huge archives. But even in that case it's hard to say that those people are some ordinary people because at that moment to have that camera you should be really rich. This was for the first time very ordinary people got the chance to record what is going on and to get the perspective of ordinary men, how they see the war. That was kind of base for our interest to work on this film and I believe that this thing that we try to make in *Do you remember Sarajevo?*, was to make some kind of the reconstruction. But not in sense of some historical information. We try to make a reconstruction of emotional state of citizens of Sarajevo of that time.

So after the war you created a sort of collective memory work of the citizens in wartime. All this work, was it organized and planned from the beginning or do you find a lot of materials after the war and you worked on it?

We started with those materials that we had and in meantime we already during while we were working on the film, we started also collecting from some other people that we knew. For example, it's how we included the materials of a guy, he was living in our neighborhood, he had a good position, he lived in one very huge building so we had a good perspective. Then we found some other materials from some other friends we had. We had also archive of the materials from TV, so we were researching that too. Many of those materials used on TV were the materials of ordinary people, so we started searching for some of those people. Mostly in *Do you remember Sarajevo?*, we used mostly our materials and materials of our friends. We tried to find friends from different

³¹ *Sjećaš li se Sarajeva? (Do you remember Sarajevo?, 2002)*

parts of the city. If we didn't find them we would use some other materials, but we tried to have a cover of presence of camera in different part of the city. We have cameras from another side from the place where we live. We have cameras in new part of the city. We tried just to give the perspective how all around the city were the people with the camera which were documenting. That was the reality. After that then we finished the film. We were discussing much more about importance of those materials so we organized a video archive during the process. Video archive, which is based in our house. The thing with our house, in our house is our grandfather library which is the biggest private library with the books about Bosnian Herzegovina. We wished to connect that so it's called Library of Hamdija Kreševljaković Video Archive. We tried the things that he was collecting to add this aspect of new media. We said, okay we will collect video materials. We started searching for some more people. Later, because we didn't get any support. For me it was interesting, that fear ... You will get the idea that many people are kind of patriotic and everything and everybody will say how the war is too important for the politicians. We didn't find that out. Maybe the experience of war is important for politicians in sense of getting some cheap points before elections. Spreading nationalism and such things. But in essential things you would expect from that kind of politicians that they would be interested to support such a things, but later we will find out that the national museum is institution. Obviously the things that most of the people were fighting during the war and this things that, most of all politicians, present today that we didn't fight for the same things. We were fighting for an identity of state which is very unique and very special. While they were obviously fighting for something which was like power. For example, I'm just telling that because all this work with the archives was based on our enthusiasm and all our wish to protect those materials. We find out, for example, it's interesting, for example, CNN or BBC have a bigger archive of the materials from Sarajevo than our TV. For different reasons. Some of the reasons is some of the journalists who left Sarajevo during-

But from a different point of view...

Because the camera people who were doing that here were the same people. They were doing for agencies or they were selling the ... Most of the camera people who were working here were, many of them were Bosnians. I wouldn't say that even those foreigners who were here that they had the perspective was the same. They were documenting what is going on. Maybe it's not connected to this but I remember I talked to some journalist in 2012 and we organized this as a part of Memory Module there was this huge gathering of all those journalists and the photo reporters who came in Sarajevo on anniversary. Talking to some of them; they said, for example, that for the first time in history that headquarters of the TV stations lost control over the people in the field. They were insisting from the journalists who were here to make the balance story. Because the West needed the balance story because your responsibility is less visible if you say that all people here are some vile people killing each other. The people in the field they endorsed. I'm just telling that even all those materials recorded were, that was the same perspective. But still the perspective is different if we analyze, for example, three kinds of cameras that we have. We have a film camera and we have a very little number of minutes recorded by film cameras in Sarajevo during the siege. I know that for example Šahin Šišić has worked with a 60 millimeters camera and he did *Planet Sarajevo*³², the best film in my opinion done during the siege. There is a few other films done by some our people or some foreigners but it's everything that we have recorded with the film. I think that Bunuel³³ started one, a feature film, one of my heroes during the

³² *Planet Sarajevo* (1994) di Šahin Šišić

³³ Diego Buñuel

war. He started filming that during the war as the feature film. I don't know that they, I think that they didn't finish that. They didn't finish that. I forgot his name, but you probably met him. He didn't have a lot of materials recorded by film. Then you have better cameras at that moment feature in all the most present huge cameras. We just notice, for example, if you compare the materials of the people being recorded by beta cam and being recorded by our small video cams. If you are recorded on beta cam, because it's huge, it looks like a serious piece of weapon. If people are standing in front and talking in front of that camera they have a need to be so smart. They have a feeling that they must give a statement. In some way, of course I'm generalizing, but in some way it's a fake. While with those small cameras ... The people are aware of the moment. They are giving the statement and they have to say everything which is talking about ... When they record the interviews with the people, when they give questions ... Of course they have materials of the city and blah blah blah. Which is similar or the same as their home cams. But those home cams were all the time present around the people. People got used to those cams and the reactions that you have of those people are the natural reactions. I think it's the quality and the most important thing about those ... That's it, difference between beta cam and-

Did you find a producer in Jasmila Žbanić's Deblokada³⁴?

I think that we already did one film together with Jasmila. Before that it was called *We Light the Night*³⁵. I think it was done just after the war.

'97 or '98...

Something like that yeah. That was a group of the Bosnian authors. The film, I remember Jasmila at that time, she was proposing to Arte. They were doing some program kind of Saturday in Europe or something like that. She invited us to work together, to work on the story together. Then it was like now, it was the Ramadan time and we said if you are going to make this Saturday, for us it's Ramadan. This Saturday will be in relation to because it's important for me. Jasmila, she said it was okay with her but then she send this to Arte, which was very strange. I would expect that Saturday night in Europe, if you have something which looks ... I thought it will be even more attractive to them but they were not interested in that kind of story. So Jasmila decided that she was going to do the story by herself. Then she got also support from this, I think, ministry of culture or something like that. It was supported by some foundation, film foundation whatever. I don't know. It was group of the Bosnian authors who did the film for that time, you will find it out. We work in that story, which was based on one sentence of our friend that we heard during the siege and we just said ... I don't know have you seen that film?

Yes

That was the first film. We already worked on *Do you remember Sarajevo?*, because we started working on *Do you remember Sarajevo?*, I think on '96 or '97.

Just after?

³⁴ Casa di produzione di Jasmila Žbanić e Damir Ibrahimović

³⁵ *Noć je, mi svijetlimo* (*We light the night*, 1998) di Jasmila Žbanić

Just after. We worked almost in different ... In the first few years it was more talking about than what ... Then we started process of everything which took, I think, four years or five years. We were really passing through all materials. Watching those materials. Discussing, because when you watch the film it's really very strange the way of editing those materials. That every picture we put inside is connected with the picture before and picture after. It's a construction that you really have to work hard to find the proper materials. It was really a long long process. Jasmila and Deblokada, they knew that we were working on that because it took much time. When we were around the end of the film we started talks with Deblokada to come out together with that film. We were naïve, for example, in a way that not talking about Deblokada but about others. At that moment we thought it was better. We didn't look or search for any money. We thought, okay we'll finish the film then we will look for the money, which was the biggest mistake in all of that because we've already finished. Then Deblokada came and we got some support from Soros foundation, some funds from Sundance Film Festival. I don't remember where else. Around the end we started those talks. I know that Jasmila had some proposals about re-editing. We didn't agree about it and we are very glad that we kept this version but, for example, this first version of the film was much longer. Jasmila and Deblokada, they insist to make it in a frame of 52 minutes so we did it. I think it's a better video. Let's say that just in that final phase we started talks with Deblokada to be producer or co-producer. As I remember as producers of the film are Sead, one other and Damir. I don't know, is it Jasmila or just Sead and Damir.

What's the relevance of Video Archive today?

Because in case to work on that, it should be really the job and it's very difficult to work on that as a hobby. For example, on the beginning we did the mapping of the materials. We knew that we could have more than 500 hours of materials to be found and to be transferred and to be saved. Later we started collecting those materials, but because we had a very primitive equipment to transfer those materials then it's real time. If you have a VHS of five hours or three hours, it takes three hours. You can't make the copy paste option. It was really long long process. We didn't even, till today we didn't manage to transfer just all our materials to external DVD or external disks. The videos that we took from other people, it was staying at our place. Then we said, okay we start returning because the thing is that Sony study said that duration of VHS material, and most of those materials are VHS, is between 10 and 12 years. It's already long time ago those materials started losing its quality. We just didn't want that those materials given from other people to us to be lost at our place. We said, okay we still today know for some people that we could look for more materials, but we simply didn't have enough time to be dedicated to. My brother, he works on a Al Jazeera country program. I work here and in MESS. It's not something ... Really it's the hobby you know. From time to time if we finds something interesting we transfer that, we buy the external disks by ourselves. Trying to put it in some order, but for example with the Clarissa Thieme, German film director, we have worked on one project that we presented on the Berlinale this year. It's the projects that we'll try to open with the archive to different people in order to see how they would use. For example, it's still the thing that we have to see because how it will work. Because this video archive is now our personal home. To have people around, it's not something which I would be totally happy about. We still wish and first of all we still believe it's extremely important source for the ... Not just for the future history of Bosnia but we believe it's really extremely important material for research in sense of raising consciousness of the people about the effects of the war, about the beauty of the peace. About really some essential things that could be promoted through that kind of materials, besides its artistic aspect of course. I'm really sorry that people here didn't have some awareness of importance of such a thing. I can't say that I'm surprised. I know those people, but still I think it's pity.

It's something like the same problem with SaGA documentaries. They don't have an archive, not even an online archive. You have a great source of testimonies of what happened and it's very important, even for someone abroad, to understand what happened and from the point of view of ordinary people.

Yeah. Even this talking about SaGA and some other. For example, there's a film archive of the Bosnian army, which is lost. Nobody doesn't know where the archive is. Because after the army came together we don't know where those materials finish because still the important institutions as Kinoteka are out of function. Obviously on a one side I believe that who are enemies of the concept of Bosnian Herzegovina are still working on that. Plus, on another side you have these Bosnians, let's say our side, who's not aware. The people who can let the national museum to be closed or who can let the materials of SaGA or any other materials of that kind to be ... Who didn't digitalize the materials from the TV. If you go to archive you have a one man who is very nice, but if he lose the guy we don't know what we have in that archive because he's the only one who knows what approximately is there because there's nothing about it. There is no one that will come and say, okay how we can help. What we should do. It's really, everything is returned to very personal interest and in next 20, 30, 50 years the things that we will have protected will be just things protected by individuals who were aware of importance of something. Even this archive or that now is about the archive of the Bosnian filmography. Who finished somewhere in Kiseljak or some group of people. I can't speak about it because I don't know all the details, but I know that Bosnian filmography doesn't have any connection to Kiseljak because it's small city and obviously it's some businessman who found those. It's a question ... Here is everything is political question. It's hard to give the proper meaning to those things because here if we start to speak about, *Do you remember Sarajevo?* as about film, very soon in public discussion somebody will come and say that it's, for example, film that Serbs don't like. Same thing with, I don't know, remake or some ... Everything will get its political dimension. The manage it so it's difficult to give the proper attention to real meaning and importance of those things. I think that we will be just in bigger and bigger problem in that way: how to make people aware of the things that we did already and to protect it from ... Pretty much now try to look for any film. It should be simple, for example, to find *Valter brani Sarajevo*³⁶ or to find *Remake*³⁷. I guarantee that in the most of the cases you will find *Remake* at Dino Mustafić who is director of the film. He shouldn't have the main copy of the film. I'm just telling how there is no place where you can go now-

Yeah, from the director's-

Where you can see now. For example, who work on that. The logical thing would be that you have a one place, for example, Kinoteka or wherever you go and who could organize you all the talks and everything and give you all ... We don't know any ... I have information about some, this alternative video production during the war. Some of the SaGA knows about this documentary things that they were doing there, but how much they are related to TV it's another question. It's not in connected in the story.

Yeah, it's a little bit hard to do research.

³⁶ *Valter brani Sarajevo* (Walter defends Sarajevo - Tre canaglie per l'inferno, 1972) di Hajrudin Krvavac

³⁷ *Remake* (2003) di Dino Mustafić

Yeah.

What is Modul Memorije³⁸ and how did it start?

It's a project that we started during the war. The idea before the project was given by Haris Pasović who was at that time director of the festival. Idea of the Memory Module was to answer the questions among many questions: one was how it is possible to have as a parallel events such incredible technological revolution and the most brutal war. What is relation between ethics and aesthetics? How to deal with experience of genocide? What is the role of art in all of that? Those questions were the questions which Memory Module tried to answer. For example, in '96 we organized the first program where we invited Claude Lanzmann and Joan Ringelheim, director of oral department of Holocaust museum in Washington. With Claude Lanzmann we presented the film *Shoah*, we had talks with him. We invited some other Bosnian intellectuals in all discussing all those questions that we put in. We continued to work on documentary *Greta*³⁹. Have you seen that film?

Yeah.

Okay. The general idea of the Memory Module was first of all to research those things, what happened in the field of art during the war. Because by some logic, you know, very often in history of art there's some really important works, even some masterpieces were the result of the radical situations. We just wish to see what was the effect of all the radical situation to art. I believe that we have some very interesting things which happened in Sarajevo during the war and through time, because it's already almost 20 years of this program, for example, later after 12 years or something like that, you just notice how the Bosnians and Sarajevans are becoming self-obsessed. The things that we survived have become the only relevant thing. The fact that we passed through that. We have reason to be angry, to be da da da da. But we notice, for example, when Lebanon is attacked that nobody give a shit. Nobody is interested in violation of human rights of Palestinians and constant aggression of Israel there. That nobody is not interested in the situation in Darfur. That nobody is interested in nothing. So we thought, okay there is no sense in this: if our own experience will not produce the empathy and make us better people and says that we are those people who care about injustice around the world, there's no sense to remember these things. We believe that remembering has only sense if it makes you better people. To remember just to remember things, it's even dangerous. We mentioned, for example, that you had a historical experience of, for example, Serbs who were the victims of the genocide in the Second World War, who become perpetrators 50 years after against the Bosnian Muslims and they were victims of genocide from the side of the so-called independent Croatian state. We had experience of Holocaust and people who experienced the wars and probably in human history were become perpetrators of people who did the genocide over the Palestinians just 20 years after. If we follow that kind of the things there is a huge danger that Bosnians could become people who do something wrong in 50 years. We thought that working on protecting on memory is something that we have to be extremely careful. How to do those things, to give a sense to that memory and not to make people frustrated, especially new generations, to make them frustrated. We believe that we work on a very serious thing and something which can, hopefully, in positive way, affect the future generations. When we notice those things that Sarajevans are most self-obsessed with

³⁸ Memory Module

³⁹ *Greta* è un documentario di Haris Pasović, uscito nel 1997.

them, with total lack of empathy towards others, we start promoting also the things. For example, we did a video in Beirut during the attacks you know. We had something projects in relation to Sudan, to Palestine, to some other things, just to make people aware and know the things which happened to us are still happening 20 years after it's finished here. Every day, every second somewhere there's some dramas. The general idea of the Memory Module as a program is, first to treat the art as the result of the radical situation and in case of Bosnia and Sarajevo, to try to deal with the memory the best possible way in sense to make that experience something which make us more empathetic and better people than we are now.

How is or was the reaction of the spectators, the public, to the issues you are proposing with your activity?

It was interesting because still today we will find many among the artist people who discuss about it, what should be the things that we work on. For example, when somebody starts to make the film about the war, most of the people will say, oh again war. Like all the films we do are about war. Then you have among some artists groups of people who believe that they should work something totally different. They always speak about the future. We have to move out of that. I can appreciate, of course, that I'm on another side and I can appreciate their wish to work that way but I don't believe it's honest approach. Unfortunately I think that we still have the consequences of the war and that most of the reasons for their life, problems in life that we have today are still something which is result of the war. I just don't think it's ... Basically I don't think that if we don't talk about the war, that war will disappear. I think we just have to be realistic. We have a huge problem in communication among each other. We have traces of hatred in us. For example, talking about my personal here. Pale near Sarajevo, Chetniks⁴⁰, they are for me Chetniks, people who were trying to kill me. Even the time trying to be open mind but when I see them ... I have a serious problem. I always think: is this guy who was shooting to me? I see the new generations who believe that Radovan Karadžić was a hero. I don't think that if we are ignoring that, I think it's dangerous thing. Returning to artists, those people who believe that we shouldn't work with that, honestly I don't believe that they will ever make good film or whatever they do. Because I believe that the good things come from honesty. If we make some story which is just our wish to escape our reality, it should be really done in a special way to make it good. For other group of the people, dealing with the war is something that we just recognize as something which is reality. Talking about the audience, we've never had a lot of audience. When we have some programs with a lot of audience and we had a few, it was a huge surprise for us. Because most of the people, and we know that, they don't like to ... They appreciate, they think it's important to work on that, but they can't come and watch that.

What do you mean? With the plays or with the films or everything?

Everything. If you work on something else and they know it's war it's like, it's super you do that but ... For most of the people it's like really passing through that again. We discussed about it. I had some programs where I had my mother around and brother and few people from MESS⁴¹ being present, but still I thought it's important that you work on that. Especially for this programs

⁴⁰ Chetnik significa cetnico: appartenente alla formazione nazionalista serba che durante la seconda guerra mondiale lottava contro il movimento partigiano di Tito. Durante la guerra civile scoppiata in Jugoslavia nell'estate 1991, il termine è stato adoperato per indicare i membri delle milizie irregolari nazionaliste serbe (da Treccani, <http://www.treccani.it/vocabolario/cetnico/> ultimo accesso maggio 2017)

⁴¹ Il Festival MESS è un festival internazionale di teatro che si tiene tutti gli anni a Sarajevo, Modul Memoriye/Memory Module è una parte del suo programma.

which were dedicated to Palestine. I think that we have to show that there are the people who care about those things. In sense of that, empathy ... We talk about this reactions of Sarajevans. It's not just about lack of empathy, it's also about the knowledge of how demonstrations can help. For example, demonstrations in Sarajevo, how it can help to people of Syria. It can't help but the thing is about awareness. For the audience we really have to work to ... I still didn't, after 15 years, I didn't find the rule why some programs of the Memory Module have audience and some others is almost impossible to have anyone there. I would say that we never had a huge audience but that we have most of the people appreciating our work. In the last few years we tried to work more on the ways how to attract those people to have more people in our events. We are not famous as the program which has a lot of audience.

So I can understand that there is special connection between your collective memory work in cinema and in theater.

Yeah. For it's interesting. It's the thing that I was always interested in and probably I'm going back to MESS now. For MESS I have always worked in the Memory Module from the very beginning. I find out that there are some things that simply catch you. It's not about you to choose. I didn't study or I didn't work, I didn't plan to work into that. I used to study history, I just tried to connect this to studies I had. During the war we had that camera, we were filming. We recognized importance of documenting the things. At that moment we started working for Festival MESS assisting on different programs. Then after the war we entered that. I simply think that it's ... Even in theater, when I was in Sarajevo War Theater, the things that we did were the performances like *It was a sunny day*, which are all about memory. For me it was interesting. For example, I remember older generations telling us about the Second World War. They were so boring. I was thinking, okay, how we can make something not to be boring? It's very hard, I'm not sure that we ... We always hope that we are younger than we are and we are much more cool than our parents. We will know how to attract, but you know, probably will not. I think it's very important to be aware that for younger generations such a stories can be very boring. To find the ways out how to make the best of that. I would say that I believe it's important as a historian. As a historian I believe it's important to create the historical sources for some future history. All those things that I work on now is not writing anything about the things which happened. Even that I have a state support, but I believe that today the most important thing is collecting the sources for some future generations and some future people who will be probably enough educated to research and to find out what out of those old old materials is important and what is the story about us. On another side, I deeply believe that we are extremely interesting people. This generation of people who protected Sarajevo. I believe that this fight which happened here was the fight, first of all for Europe. The Bosnia is irrelevant in that. I think that this thing which was going on in Bosnia that was really like a fighting for the dignity of Europe which is totally lost. Even in some way that it was one of the keys battle for the future of the world. Because it's about the concepts, which is in relation to art. About the continuity of diversity. Do we wish to live in the world where others will be something that we have a fear of them or it will be something that we enjoy the life because of its diversity. I really believe that like all those things in some next 50, 100 years that people who are going to analyze that, that it will be much more meaningful than it looks today. In SARTR⁴² there's a myth, there is a guy. He wrote a book and he believed it's an amazing book so he couldn't find the critics. At the end he jumped from the building doing suicide in a way to make attention of the critics. They finally read the book and they said it's nothing special. In relation to this previous ... But I really think that this things which happened in Bosnia are really much more important than we are aware and that other

⁴² Sarajevki Ratni Teatar, Sarajevo War Theater.

people are aware. Just one more digression we always mention. We have a proof about the importance of art. Everybody of course will say that art is important but first cut of budget in every country and the planet will be art and culture. It's some Jekyll and Hyde concept. We know that we should speak art is important, but do we really believe that art is important or are we sometimes afraid. Sometimes we think it's joy of some like junkies or weird people. In Sarajevo we know that people were going to theaters and film festivals and the films and exhibitions risking their lives to be there. The only reason why they were going was to be in theater or to watch the film. Not because of the red carpet, not because of anything which is out of that. If we have a group, such a huge number of people, who were coming to cinemas, who were coming to theaters risking their lives, then the art is really crucial for human beings. It is something that we can transfer from the knowledge of the experience of the Sarajevo. It's something which I believe it's extremely important because the moment that we lived in generally, the end of the 20th century and the beginning of the 21st is too dramatic. It looks like the fight for some basic human views on life.

So you feel as an artist to have the responsibility to keep alive the memory of what happened in Bosnia and in the Balkan region I guess.

Absolutely. Everywhere. Everywhere. I think that thing about what artists should do, I think that artists should be the people totally aware about the importance of things. They should be the people who recognize what is important, what is irrelevant. This thing is definitely important.

Do you think that art, cinema as theater, could offer a sort of therapy of memory in front of the trauma?

Yeah. Just as a practical answer. The first communication among the people in region started through art. The Festival MESS was the first festival who invited troupes from Belgrade and Zagreb to Sarajevo. Very fast they started inviting troupes from Sarajevo to Belgrade and Zagreb. The art has opened the communication. In '96 or '97, it was not anymore ... For many people it was a shame to contact each other. The artists were those who said: okay, let's communicate. We had our personal opinions. We had our personal experiences. I remember when Dino Mustafić, director of the Festival MESS said that we are going to invite the troupes from Belgrade, I must say that I was not extremely happy about it. I said, why are we inviting them? He said: «It's important». Thank God that Dino was really guy with a vision. He said: «We have to do that.» It's the purpose of the organization. I said, but what will be the reaction of the audience? He said: «We'll see.» The reaction of the audience was great. All of them were totally in love with the performances. They were in love with the communication. We did it with Croatia, with Serbia. Later people from Serbia organized this festival "Days of Sarajevo" in Belgrade. Which was also very important in sense of the communication. We started presenting the project future. I remember in '98 ... I don't know which year, when we sent ... No, it was later, in 2002, when we sent ... *Do you remember Sarajevo?* in Belgrade. We wanted to show that film. Then soon after that we started presenting that kind of films, performances. So communication started. I don't know in some huge things. I think that the huge things are ... You can't change with art. We just affect the people. We make things which looks very complicated to make them look more simple. In this practical way I can say that the art has opened the communication and it's already huge thing in establishing better relationship among the people and the region and establishing some normal relationships, establishing the peace and everything. We already have some effects of the art, talking about therapy, like we had the performance *Hypermnesia* for example, by Selma Spahić. She had actors from Kosovo, from Serbia, from Bosnia. People talking their personal experiences. Putting them together on the stage. That was really amazing performance talking about in that sense. There are

many others. I think that sometimes we have a chance to present some things. To present some problems to make them more simple. I think it's the role of art and film also.

So at least from the intellectual people from Serbia there is an openness to deal with the historical facts of the '90s...

There are. Of course there are some people like Nataša Kandić. There are people who are in between. Those people are really tough. We are just talking about people that are maybe some things are not clear to them, some things are clear. I just say that of course in Serbia there is some percentage, not huge, of people who are totally aware. For us it's important, not just to keep communication with those people but also to try to establish communication to those others who have totally different opinion. I think that returning to previous issue, I think that art, films, those things can be really much more ... It's the really good tool to communicate such a things. In Serbia during the war they had a real amazing TV propaganda. They created ... I know people who should be normal who were totally brainwashed by that TV. I have some cousins there who told that when they talk to their daughter they trust more to TV than to daughters. They're really powerful and serious brainwashing and of course they need some time for recovery. At least some of them.

Last question. I saw your participation as historian to the last film made by Danis Tanović⁴³. How was the experience?

It was very interesting. I talked to Danis, Danis has invited me and we wrote ... He told me what I'm going to do he's told me to write the text approximately what I would say about. The good thing and because I'm not an actor of course, the good thing that I was really telling something which I agree. We did it together. At first I sent to him a text so he returned me the text. We put the form of the text, which is much more proper for the film and also with Bojan Hadžihalilović. He was also telling his opinion. At the end that was a acting. We prepared the text. We had to ... At least I was working on that. I had a great teacher who helped me a lot. I believe we did it to look really as a good part of the film. First of all it's a great honor to work with Danis in any for and Danis is definitely ... Not talking about him as a successful Bosnian or the person that I know for a long time. I really believe that he's an amazing director in the sense of how he works with the people, what is the atmosphere on the set when he works.

So the final result is effective, in your opinion, to communicate a standpoint...

Yeah. Talking about this part.

Yeah, the part of interviews.

Yeah. I talked to some people when we were in Berlinale. For most of the people, the thing is that most of the information we get, we get today through these interviews from CNN, Al Jazeera and they always have some people talking about something. It's something very familiar and probably ... The thing which I like about the film is to have this enormous number of information. From me from Bojan, then from actors. If you as a foreigner watch that film I'm pretty much sure that you can't get most of the things. The point is that the most of the people who are doing the films about Bosnia, they're trying to make very simplified version to start. This is Yugoslavia then the Bosnia,

⁴³ *Smrt u Sarajevu (Death in Sarajevo, 2016)* di Danis Tanović, premiato con l'orso d'argento alla Berlinale.

like talking to kids. This is very serious film which expects engagement. If you are interested in Bosnia, you will need to read five books to get it. On the end the result was great because this drama that we have in our real life with this, let's say, too many information. We have too many information and we communicate with too many information. He put it in, I believe, really such a good way. It doesn't make the problem but it helps people to get the story better. For me personally I said for me it's like transitional version of *No man's land*⁴⁴, where he had war stories and he put all those people again in one small space. We have this after war system which is corruption and everything that we are all lying on. As a joke but it's not a joke that much. I always think that when Danis will make some film which is really a funny, joyful film it will mean that Bosnia is far away from the crisis and dramas. Because he's really very serious director.

⁴⁴ Film di Tanović del 2001, con cui ha vinto il premio oscar per il miglior film straniero.

Interview with Goran Marković

I have observed that quite all your films and quite all your characters are related to the social contemporary issues. Your characters are like antiheroes, against the system, against the imposition of the rules – is it a coincidence or a key point of your work?

I have made, as you can notice, very different movies, different genres, different styles... But there is a constant – in all my movies there is *de facto* a mini situation that simulates the society (whether it be a school, a workhouse, a hospital, a family). Each one of these mini situations simulates the society globally. So it is, how can I say... I was born in socialism and my main life intention was to criticize that system, to make movies that are more or less subversive, and the way I did it is - to find a subject, that has a narrow circle, a specific part of society, and then that part of society that I analyze, or observe or describe, it becomes a model for the whole society.

So you took some particular situations to talk about a more global image, shared problems...

You know, I have always dealt with a very particular segment of the society, but it has always been an allusion of the society in a wider sense. I have always dealt with the critique of humanity or anti-humanity, quality or non quality, but it is always a terribly concrete subject.

At the end of the 80s with Sabirni centar⁴⁵ and then in the 90s with Tito i ja⁴⁶ and Urnebesna tragedija⁴⁷ you changed your realistic style and adopted a surrealist interpretation of reality. There is such a subversion of the world of the dead and the world of the living. Is it related to the great changes of the 90s in Serbia and in all the region?

Well, it is difficult... I don't know. It is true that I moved from documentary, realistic structure to something that is stylization. At the beginning of my career before making my first movie, I dealt with documentary movies. I made many engaged, critical documentaries. So my first movies came out of that laboratory, similar to documentaries, with a hand-held camera, amateur actors, etc. All this was an imitation of a documentary style that I had. But then from the 80s I started... My first aesthetical idea was that what you make artificially is a major truth compared to what you could imitate in a real space. So I started working in the studio and I started working with decor... I even made the exteriors in the studio. I went so far that... My philosophy was that If I enter in an apartment to tell my story, then besides my story in that place there will be also the story of the apartment itself, but if I enter the studio and create that same apartment then it is the apartment from my story. It was my philosophy in that period... It is interesting that I came to this spontaneously... I didn't define it rationally. I simply stylized things more and more... I don't know if the reason for that is historical or political context. It is difficult for me to see my films from a critical point of view. You can tell it better than me. But that's how it was.

But how did you think in these three films to represent reality, subverting the living and the dead world?

⁴⁵ *Sabirni centar* (*The meeting point*, 1989)

⁴⁶ *Tito i ja* (*Tito and Me*, 1992)

⁴⁷ *Urnebesna tragedija* (*The Tragic Burlesque*, 1995)

It is more the choice of the subject than the form itself. In one moment I turned from objective... At the beginning of my career I dealt with social phenomenon, I was ready to be subversive, to attack what we called socialism... But then at one point in the 80s I started to turn to myself and to interrogate my own world, my inner world. I turned from outside to inside and so the documentary style became stylized. As an author, I simply felt the need to interrogate some things inside me. My first movies were very popular, commercial, many people saw them, they were on Festivals, etc. But it was more interesting for me to see what's happening in my universe, not any more in the model that simulates the society, but how that society works in my universe... In that period, I started to be interested in computers and the first computer that appeared I immediately started to be involved with them. There was a small one, called spectrum, connected to television (which was a monitor) and a dictaphone was a memory. And a program for writing appeared – it was called Chiwriter. And I immediately wanted to try it, so I installed it. And when I installed Chiwriter, I said: I have to write something and that's how I wrote the script for *Već viđeno*⁴⁸, *Deja vu*. That was my psychiatric couch. That writing. And so, with the movie *Već viđeno* *Deja vu*, I turned to introspection, from the outside perception to the inner perception.

And how was the script for Sabirni centar born?

It was a theatrical play by another author. It was very successful, but it had three acts: the first act was called *Here*, the second *Sabirni centar*, and the third also *Here*. I created a script and I created 33 or 53 acts – *Here* and *There*, *Here* and *There*, I mixed them. It was my intervention inside that theatrical play. It was a very popular theatrical play at the moment here.

And from the script, from the theatrical play to the film did you use the same structure?

Yes, more and... I invented some things. I invented some things and I made that new structure, so that everything was continuously happening in a parallel way. That didn't exist in the theatrical play – something was happening here and then there, etc. But in my version, everything is happening here and there, here and there, and everything is connected, as let's say the conscious and the unconscious...

In Urnebesna tragedija how did you imagine to mix the world of fools, insanity, with the reality of that transitional period?

I have to tell you first that that movie was very difficult for me, since it was made in some kind of a political exile. I was shooting it in Bulgaria... I couldn't make it here. Here it was over for me with Milošević, I couldn't do anything here anymore, so I shot it in Bulgaria under very difficult circumstances – I couldn't communicate easily with some collaborators – well, it is true they spoke a different language. It was also a very difficult movie from the point of view of the production. That movie was supposed to be more a comedy than a tragedy. It was supposed to be lighter... It was the same writer who wrote *Sabirni centar*, it was again a theatrical play, but since I was in a very difficult psychological situation...

Who was the writer?

Dušan Kovačević.

⁴⁸ *Već viđeno* (*Déjà vu*, 1987)

Yes, very famous playwright.

But since I was in a very difficult situation, all the movie was a bit more pushed, a bit darker.... I have always been interested in the subject of madness, in psychiatric subjects. I have just finished the making of a movie that is taking place in... I was interested in psychiatric subjects... For example, I studied also the anti-psychiatry, that is very famous in Italy. I read many books on anti-psychiatry. Even this movie... it is interesting that this movie, *Urnebesna tragedija*, was shown in an anti-psychiatric institution in France, near Toulouse. There was still war in Bosnia and some French people invited me to show the movie there... I didn't know who they were, but it turned out they were psychiatrists involved in anti-psychiatry... They had this open clinic in which patients were free... And they wanted to show them the movie... and they received it quite well, the whole situation was very interesting... But still, I repeat I'm not satisfied with that movie. It was supposed to be much lighter, much breezier, like *Sabirni centar* for example... Unfortunately, it wasn't... But it is an important turning point of your cinematography, I think. In your book *Nacionalna klasa*⁴⁹, you wrote that *Tito i ja* was one of your most autobiographical movies. Was there a kind of nostalgic feeling or more a critical attitude towards the Yugoslav past in the original idea of the film? You know, when you make an autobiographical movie, unfortunately it is very difficult to change things. That's why I don't like biographical themes... because biography takes you far from... The dramaturgy has its own logics, its own sense... While biography follows what really happened and what isn't in good relations with dramaturgy, with drama... But anyway, *Tito i ja* is an autobiographical movie... I described... I found a thing that was, I think, important. The main character, that is me, my *alter ego*, was actually in love with the dictator... Because it was such a phase, to which also others belonged, a part from those who were using their heads... I have people in my family who knew, who understood, who Tito was. But the whole nation was in some way in love with the dictator, that boy is a paradigm of the mental state in which the whole society was. The turning point that happens in the movie when he realizes who that man is, when he realizes it isn't as he imagined it was... When he goes back to reality... That's what happened to us, and is still happening to us. There is an interesting thing in all that. A psychiatrist could probably interpret that better. In my real life I actually went to that march and I was little and fat and I had a problem with my crotch. That is all authentic. But while we were preparing for that march, we were here in the surroundings of Belgrade, we were isolated as the best among Tito's pioneers, and we lived at Pionirski park for one month. It was an exclusive... To make the day shorter, a very perverse thing would happen. There was an organization who was managing the pioneers. They were called Seleniti and they were the best pioneers, who were supposed to land on the Moon. We would train the landing on the Moon, from dusk to dawn, there was a cable and we would go down that cable, we were astronauts, they seriously convinced us that we would become astronauts. Of course it was a game for kids, but it was very memorable for me. And I didn't put it in the movie. I simply repressed it, forgot it. I still don't know why I forgot it. It was a big deceit. It was too much. It was too much to believe I was Buzz Aldrin, or what's called the guy who landed on the Moon. We really believed we would land on the Moon. They convinced us. It was very ridiculous.

And how did you decide to use the archive footages in the fiction film?

Well, as you have noticed, there is always a dualism in my movies. There are always at least two things being developed. I believe my aesthetical approach to cinematography implies that you should never work on one thing only: there is always an action and a counteraction. There are

⁴⁹ *Nacionalna klasa* (*National class*, 1979)

always two things – one goes one way, the other the other way and the other one takes the lead, as a secondary idea or as a secondary theme. Often in *Tito i ja* you find archival materials that are independent from the story and in which the secondary theme is developed.

But do you think there is still a nostalgic feeling toward Yugoslavia in Serbia today?

Yes, yes, of course, but there are many people who were born after the war so they don't have any relations to it. You know, it is an abstraction for young people here. Yugoslavia. You know, when they see a Croat and hear him speak a similar language (that's the same language, you know) they smile and think how is he speaking? It is so strange. He is speaking a very strange Serbian. When actually he is speaking Croatian. So, that separation has already had its consequences. It is already a finished story. But for the previous generations there is clearly a feeling of yugonostalgia. Secondly, we who deal with culture, we still have the same market, the same space. For example, when I make a movie, I have to hire cameramen from Croatia, actors from Bosnia Herzegovina, I don't know, one from here, one from there... And always... But not out of yugonostalgia, but out of the logics of the business. Or for example, in theatres. There is a lot of interest here when theater from Croatia, from Zagreb comes here, or when a Serbian theater goes there. It is a very big sensation and people perceive it... But I don't know if it is yugonostalgia, or if it is a desire to complete your own world that was intentionally broken. This was a very interesting country. Yugoslavia. It was... And when it dissolved, the consequences were very painful, for some tragic, for others simply embarrassing... And younger generations, I repeat, are trying to abstract that. In their lives Yugoslavia is nothing.

So there is no legacy, no heritage, concrete heritage today of that period?

Yes, there is, but the rightist, nationalistic and fascistic governments here everywhere, in Serbia, Croatia and the whole region, they are trying to destroy that, as if it had never existed. To destroy it, like to destroy the remembrance that in the past you were only one people, only one nation? Yes, you know, it is very very sad it is like this. We simply live today in the world that is rightist. And it is like that everywhere. Look at America. As far as I know, only Italy and Greece have leftist governments now.

Actually we don't have a government, we have a transitional government, we have to vote again.

You had a very short period with leftist government. But how can I say, it is terrible that nowhere in the world there is a left wing on power. And artists, free people, philosophers, etc. are always leftists. There are very few artists that are rightists. They are usually left-oriented. And the artists and people with wide perspective are isolated today. What counts today are these characters from Orwell's novels.

In the 90s you returned to the documentary to talk about Serbia, the protest against Milošević, but you also told your own story. Shooting those documentaries, did it help you to tackle those difficult years?

In the 90s I had a big conflict with Milošević. I thought he was a terrible man who took us all to war and that he was personally responsible for our tragedy. I was a big opponent of Milošević's regime and I went back to documentaries so that I could fight him. I couldn't fight him with fiction

and stylization. So I made two documentary movies, *Poludeli ljudi*⁵⁰ and *Nevažni junaci*⁵¹. I don't know if you have seen them.

Yes, yes.

And then I made *Serbia, year zero*⁵², which is also a semi-documentary movie.

I'm interested especially in Serbia, year zero, because it is particularly related to your personal story.

I just wanted to show people how I lived that. And after that I made two very engaged movies. One was called *Kordon*⁵³ and the other *Turneja*⁵⁴ and they were politically very engaged against war, against violence. That's how I returned to social critique. I had a twenty-year period in which I was dedicated to myself and then I returned to society again. It is interesting that I didn't come to this rationally, I didn't make this stylistic program in advance. I listened to my feelings which determined my aesthetical approach.

It is really interesting that some footages of Serbia, year zero were used as opening scenes in Kordon. So your personal story has become part of a collective story. It is interesting because you used them to represent the point of view of the policemen, the special forces of Milošević. What did inspire you of those figures in between?

You know, it was the most interesting part for me in the movie, that position coming from the police. I assumed that when you hit someone, you actually hit yourself, too. Violence over someone causes feedback and the one who hits must endure hits, too. I was interested in that. What's more, it was interesting to observe it from the perspective of a negative character, *a priori* negative character – Milošević's policeman is a *non plus ultra* negative character. But I tried to understand what was happening inside those people.

As human beings?

Yes, and how can I say, that is the real value of that movie. And, as you have seen, there is a lot of improvisation by actors. I worked on improvisation with the actors. The script was only theoretical and we closed ourselves in that bus and improvised inside it. How can I say, it is not autobiographical, that is, it is autobiographical for a group of actors who played in it: every actor in that movie made a little autobiographical miniature. I let them, actually asked them to improvise. The main quality of that movie is that they put something personal in the character of every policeman, something completely autobiographical.

Do you mean that they put something of themselves into their characters?

Yes.

⁵⁰ *Poludeli ljudi* (Belgrade Follies, 1997)

⁵¹ *Nevažni junaci* (Unimportant heroes, 1999)

⁵² *Serbie, année zéro* (Serbia, year zero, 2001)

⁵³ *Kordon* (Cordon, 2002)

⁵⁴ *Turneja* (The tour, 2008)

I read that Turneja was born as a theatrical play in the 90s and that you would have liked to shoot the film in that period, but you had to wait for a long time. What's the meaning of talking about the war in Serbia at the end of the last century?

You see, I first wrote the script for *Turneja* in 1996. I was in a very bad psychological condition and I was sitting in front of my computer and I heard a story - some actors told me they went to Bosnia and didn't actually have a nice time there – they barely managed to survive. And then I jotted down the story and then wrote the script. But then I realized I could not shoot it, because I simply had to collaborate with Milošević, and I didn't want it. And then a friend of mine, Ivana Dimić, who received the major literary prize in Belgrade a couple of days ago... She was then a playwright at the theater Atelje 212 and she told me: «Why don't you make a theatrical play out of it?» So I did it. It had a lot of success. I received the main theatrical prize here for the best text of that year. And then, eleven years after, in 2007 I tried to make the film. Only then it was possible although still difficult to shoot it. In Republika Srpska they were still terribly in those war-time relations and I needed the army, the tanks... And I somehow managed to shoot it but with a lot of difficulties. So, 11 years after I wrote the script.

What do you think about the reaction of the public here in Serbia?

When it comes to what is called a narrow circle of civic and civilized society here in Belgrade, they received the movie well, but a great number of people perceived the movie in a terribly bad way. I would get threatened on the street. The same in Republika Srpska and Bosnia Herzegovina. The film was well received in Sarajevo, but terribly received in Banja Luka. You know, the matter here is simply how much people are ready to face themselves. If they are ready, they watch that film and they like it. But if they are not ready, they perceive it as something hostile and unpleasant. Unfortunately, I have always been like that. That's the idea of that movie – to open those questions, to make people think of what they did.

Coming to your last fiction work. Maybe Falsifikator⁵⁵ is your most pessimistic film towards the Yugoslav past and the memory of that period. How did the events of the 90s influence the script and the construction of the characters of the film?

Well, you know, my theory is that Yugoslavia started to dissolve much earlier, before these wars.

When?

In 1968. You know what was happening in 1968 around the world. Here there were very harsh protests against Tito. And that's when he started to lose power. At the same time, in that cinema, as depicted in the movie, the ustaša terrorists set the bomb and the bomb exploded. That had never happened before in Yugoslavia, the bomb diversion. And these two events, the protest against Tito and that bomb, showed that something was wrong with that country. I don't know if you've seen my movie *Variola vera*⁵⁶. *Variola vera* was also a signal, you know, that one European country... So in 1968 and at the beginning of the 70s everything started to become unstable. The thing is that we didn't know. Everything was hidden and covered up. Nobody noticed anything. Everything was an operetta, an operetta situation, an operetta dictator, etc. But people lived well, there weren't particular problems. It is true that first economical problems occurred, but it still

⁵⁵ *Falsifikator* (*Falsifier*, 2013)

⁵⁶ *Variola vera* (1982)

wasn't catastrophic. And then it started to become unstable and that's why I set the plot of *Falsifikator* in that year, which I see as a key year of the 20th century. You know, I studied in Prague. In 1968 there were big changes, the entrance of the Soviet forces, tanks, etc. I occupied my faculty and there was a Soviet tank in front of it... I was very traumatized by that intervention, by destroying the ideals, by a military solution to what is called the sense of life. So, in my head the year 1968 remained as the key year. And that's when some horrible changes started to occur, changes that have lasted until today... Some young people tried to live in harmony with their ideals, but they were not permitted. But not only here, but also in the States, in France. I was in 1968 in the Boulevard Saint-Germand when the barricades were set. Those students were ready to physically defend them and then the police split them beastly. Also in the States the protests were bloody. That year was the year of the beginning of the dissolution of the world that didn't exist anymore. And that is in the background of *Falsifikator* – a world that appears to be impossible.

The last two questions. Do you think it's still vivid the remembrance of the 90s in the actual Serbian society?

Well, yes. The 90s and these years are similar in terms of repression and of an unhuman, disgusting society run by dictators. For example, I don't remember the period of freedom in this country. Between 2000 and 2001... it was an illusion of freedom. It turned out very soon that those people who organized the rebellion were actually corrupted and wanted to steal the money, etc.

We are probably an immature society... I can't remember... after the war there was communism, after that Milošević arrived, then these... I have travelled the world, I am a civilized man, but I have never lived in a free society. I could have gone somewhere. There is a scene in *Serbia Year 0*. When *Tito i ja* was shown in the States, they offered me to be a university professor there, but I refused. I was too old to start my life from the beginning, so I came back to Serbia by plane. The airport in Belgrade wasn't functioning, so we went to Budapest and in Budapest we took a van and we arrived and I went to the toilette here in Serbia, it was dark and everything was flooded and the woman who was working there told me: «You have to pay!» «How much?», I said. «20 billion.» That's how much the toilet cost. 20 billion. I'm telling this story to illustrate how I have never had a dilemma. I have never thought I would go away from here although this is a very difficult territory to live in... But I have a problem. My ancestry comes from here. My grandparents were born here in this city and I have always had the impression that somebody wanted to send me away from the city I was born in and where my family was born and I have some kind of obsessive stubbornness and I don't want to leave under their pressure. I want to stay despite the fact that they want to send me away.

Do you think it is still important to talk about those years through art?

You know what, I did my part in illustrating that period. I have movies like *Serbia year zero*, *Turneja* and *Kordon*. Those are the movies about that period and I don't deal with that topic any more. What I'm interested in now is whether I can wedge into what's happening now. There is an interesting phenomenon, you know. Older people... I'm an old man, I'm already 70. Older people shouldn't be afraid because they don't have anything to lose, a couple of years. Even if they get killed, it is only a couple of years, but the situation is different. Young people are not afraid of anything, while on the other hand the older... I'm not like that. I commit myself to living bravely. Not because I feel young, but because I don't have anything to lose.

Do you think that art, and cinema in particular, could be a medium for the re-elaboration of war trauma, that could offer a kind of therapy of memory?

I don't know if cinematography can change anything from a practical point of view, but it can change a lot in people from the inside. It can force them to interrogate themselves. I think it is one of the most important tasks of the cinema – to open the questions.

So it could be useful for you as an author to re-elaborate the reality through the camera...

Yes. I simply cannot help anyone with any film, but I can make them think about themselves, about the way they perceive the world and to open a number of questions about the world they live in. And I think that with this the idea of cinema is completed – to open questions.

Interview with Goran Paskaljević

This interview will be focused on your film, especially since the 90s. I would like to start from Vreme čuda⁵⁷, it was released in 1989, just before the collapse of Yugoslavia, and the story is set in 1945, but we could see, between the lines, some references to a collapse of the past ideals, and the rise of a new pattern, fanaticism. Is there any connection between the message of the film and late 80s in Yugoslavia?

I'm not sure, I always picking up the themes, which are contemporary, you know. *Vreme čuda* is a kind of parable about the fanaticism. From one side, it's a communist new fate and old fate but in-between them is the people who are under this ... *Vreme čuda* it's a special film to me, it's a kind of parable, which is not easy to make. I felt that the new troubles are in the air. Already with the rise of nationalism and every -ism. That's a parable. It's not concrete theme about the world's going to ... I always think about the new themes and I finish one theme. That one is very special, because it's based on the literature of Borislav Pekić, who is one of our biggest writer. He wrote this book in the jail. He was in the jail because of his democratic ideas during Tito's period. He never wanted to give the rights of his first novel, which he wrote in the jail. The novel is all the stories happened. It's composed of a few novels, different stories of the Jesus Christ period. I knew him very well and I told him: «Listen, why we don't transfer this story to the '45, and you have a communist who have their new faith, which is without any surplus and the church from the other side?». I was proposing this idea that these frescos appear again, et cetera. He liked it and then we wrote on the base of his ... He lived in London on that time like a dissident. Then I went to London and we wrote together the script and he was very happy with the film on the end. That's all what I can tell you know from this film because it's long time ago.

Regarding to your film, Bure baruta⁵⁸, in one of her book professor Dina Iordanova introduced the expression "Belgrade as a state of mind". Do you think it could be a description of the atmosphere of the film and of that time?

I think it is a great prediction, I agree with that, because at that time the violence was everywhere, but it's not American type of violence in their films which is kind of *ballet*, of choreography. This violence is much more dangerous because it's between friends. The violence in the families and in the city. It's also based on a young Macedonian writer who wrote the play. The play was very popular here but I haven't seen it before because I lived in Paris at that time and I got the script. I understood that it's really the best description of the atmosphere in this moment in Serbia. So I proposed to readapt completely the play so that was happening one night which wasn't in the play. I proposed to make one crazy night in Belgrade and that's exactly how I felt the atmosphere here. Later on when the film was released and it was very successful everywhere, especially in America, Paramount borrowed. The film was opening in 200 cities, but Americans took this atmosphere like they said that it can happen in South Bronx, but it's not true. Here, is not only ethnic clashes, it's really the spiral of violence itself, it's a phenomenon of violence. In some moments it's complete destruction of society and that's what happened in that time in Serbia, that was the complete destruction of morality, of our lives on that time. You didn't know what can

⁵⁷ *Vreme čuda* (Time of miracles, 1989)

⁵⁸ *Bure baruta* (La polveriera, 1998)

happen in the street. You know, the tension was there and that's really the worst period in this country.

How those years during the 90s have influenced your career, your way of making films if they have influenced?

For example I made *Bure baruta* and then the film was in Venice and in Venice I gave the interview for La Repubblica and I said in this interview, it's Maria Pia Fusco, I don't know if she's still writing for La Repubblica. She asked me about the political background of this film etc. I told her that I'm afraid that the new catastrophe is on the way and that the Milošević's policy towards the Kosovo is completely wrong and will create another conflict.

I developed my idea in this interview and when I came here they attacked me in the newspapers as a traitor, how I can say something like that. The people is behind Milošević, who is elected with 70% of the votes which means nothing because sometimes people can be blind, like Germans and Turkish. I told that we are also blind in a way. Then they attacked me as a big traitor, that I have to be in the jail, they compare me to Brasillach, he's a French boy who collaborated with Germans during the occupation. They said that I had to be put in jail or shoot or if I am an honest man I have to shoot myself. It's completely crazy. When you read these articles you will be shocked. My wife, she is French and we lived here for that moment between Paris and here and in that moment she said: «listen, after this article somebody can shoot you in the street because you are traitor and without being punished». We left Serbia and I moved back to Paris. Then I wanted to do another film normally and Riccardo Tozzi from Cattleya, he loved *La Polveriera* and he proposed me: «why you don't do a film in Italy?» But in that moment I was thinking a lot of Milošević's character, the guy who measured his courage and weakness by the weakness of his enemy. Then I proposed to Riccardo to do the *How Harry Became a Tree*⁵⁹ which is a metaphor about Milošević. He told me in Italy it's impossible to do this kind of thing. That's true, then I got idea, maybe I can do it in Ireland, during this revolution. After the revolution it's a similar situation like in Serbia you know. I wrote the script and Riccardo supported me, I went to Ireland and I made *How Harry Became a Tree*. It's a film about Milošević. The man who destroyed his family completely because of his craziness of being great. I've never worked as an editor in a television or even they proposed me later on to be a minister of the culture and many times the professor in university. I decided to stay all my life independent filmmaker. I don't have one day of working for some organization. That pushed me to do a new film, a new film, a new film to survive and that's why I made 17 feature films. If I cannot work in Serbia, I decided, why not?, I can use this popularity of my film and the other producers want me to do another thing. I made an Irish film, when the film was shown in competition in Venice I remember some Italian critics said it's a very, very beautiful film but you can feel that it's not Irish, he did the filming in a foreign country. Irish critics said thanks God that somebody came from Serbia to show us how to make a good Irish film. In 2010 when the Irish critics chose the list of ten best films of the decade. It's like that. An Italian knows better what is Ireland than an Irish.

Film-making, was it a way for the re-elaboration of what was going to happen in your country at that time?

You know I think that I always avoid to do purely political films which are based on something like daily politics. I think that art has to go above this and gives some kind of solution or at least to push you to think about it. We have to be in front of what happens. Some daily political films have success in the festivals especially in the kind of festivals like Berlin which are very political but few

⁵⁹ *How Harry Became a Tree* (*Come Harry divenne un albero*, 2001)

years later they don't stay. The situation changed and I think the film is art, I still believe and that you have to do something which can be shown 20 years later and that you can feel the atmosphere of what's going on in your country in a philosophical way, not just facts. Facts you have in the newspaper and on television. Then I decided to make, when I came back here after the chute of Milošević, my very good friend was the Prime Minister Zoran Đinđić, first democratic prime minister in the multi party system, then they killed him in 2003. I was completely shocked and I felt that the Milošević's force is coming back. They stole a lot of money during the Milošević's period and they started to buy their positions and they started to come back. Also it's a kind of mistake of Đinđić, he was, let's say, soft a little bit, he's a philosopher, he's not the real politic. After that I was thinking what is the theme of my new film, and I said we live in an autistic society, completely closed. We don't understand that we have to be much a more open society and how the remembers are so shorts. I said think about the autism as a theme. I said okay what is the real autism. By chance I met this Jovana, you saw the film?

Yes, *Midwinter Night's Dream*⁶⁰?

I met Jovana, the girl which is the real autistic, you cannot tell her do this, do that. I wrote the script with Filip David he always collaborated with me about the autism, but in the many levels. She's autistic, this guy who spent 10 years in the jail who has the stigma from the war, who killed his best friend, he also became a kind of autistic but all society... the metaphor is all society moving toward the autism. It's a very dark feeling but very human I think. It's the first time that I chose the digital to do my film and at that time digital was very reduced. I use the camera even today, today even you, you don't use anymore this camera to show to your family. The result was really good, I really loved this film very much. It's the first time through this film where the Serbian film maker said yes, Serbs also the parasoldiers did the crimes. If you remember Lazar's nightmare is this horrible crime when they kill these people around the table and the brain and the dog ate the brain. This story is real. I prepared with Filip David another film which I couldn't make and I pick up many stories of these people who were on the front, communist unity front. They were in the war and these stories are absolutely authentic. The history is authentic, I have it from the real guy who I met in one hospital. When I did it, they also attacked me for sure, it is a very dark film, it's an anti Serbian film blah, blah, blah but I always said at that time and in many interviews that we have to face our past and to accept, I apologized to Sarajevo for example immediately, even during the war because I felt it's horrible what's going on in Sarajevo and the café was full of people drinking cappuccino here, it's nothing to do with us.

In Bure baruta the different characters repeat many times during the film: «tko je kriv? Ja sam kriv»⁶¹; this topic of guilt, is it a occurring theme in your film?

Absolutely yeah. It's very clear. What is interesting *Bure baruta* had the open here, they didn't give me the cinema. At that time they gave all the cinema to Kusturica's *Black cat, white cat*⁶² and I couldn't get any cinema. They opened all the congress center, 2.000 places, as a cinema and *Bure baruta* it was private. It was '98 so I decided to open it in this huge 1.800 people theater. I said it will be catastrophe but the film was a huge success, at 16:00 at 18:00 at 20:00, 22:00 it was full, every day. Especially the young people came and they laughed a lot because the film was full of irony, it was a kind of relief for them of the everyday life which was worse than in the film. That's

⁶⁰ *San zimske noći (Midwinter Night's Dream, 2004)*

⁶¹ Traduzione: chi è colpevole? Io sono colpevole.

⁶² *Crna mačka, beli mačor (Gatto nero, gatto bianco, 1998)* di Emir Kusturica

what they told me. I think I had 3,000 spectators in Belgrade, just in Belgrade. I always had this opportunity to go to Paris if I had any problems. Then in Paris they opened the film, the 24th of March, I was there, fantastic reviews announcing the film at "telegiornale" in second channel France 2. I was invited that night 24th March '99. They wanted to present the film and me as a guest, because really the reviews were fantastic, a masterpiece and blah, blah, you have to go to see it. Then as a guest you are there and they say here is our guest we will talk about his film later. Let's see the news first. The first news was the bombing of Belgrade. In that moment I was absolutely shocked, even if I felt that something like that would be happened. My two sons, my mother, my sisters, everybody was in Belgrade in that moment. You don't think if Milošević is this or that, if it's right or not right, you just don't know how it will develop if somebody of my family would be killed in this bombing or not. They asked me the question: «what is your comment?», I said I have no comment, I go to the corner to cry. I left the studio. They repeated that a couple of times. Then I used my time to go around on different television in Europe, in Italy also, talking against the bombing because the bombing cannot resolve the problems. Even if today some people says if there is a no bombing campaign the Milošević will stay forever, it's not true, he was almost finished. It's a too big price to pay.

For the people?

Yeah, exactly. We all thought that this bombing campaign will be seven days just to give apologize to Milošević to say: «okay, stop bombing destroying our country, I resign Kosovo» or whatever, but at that moment when you were under the bombs the people tried to be together against the enemy. I think that Milošević felt that like a moment for him to have the nation behind him and he didn't want to give up. Three months later he signed, and Kosovo is gone. From that moment till now we can say that Kosovo is Serbia, like everybody will tell you here, practically it's gone. It will be the source of troubles in another 20 years I'm afraid.

This feeling of guilt, do you think it was present during the 90s among Serbian people? Did you reflect a shared feeling?

Between my friends yes and intellectuals for sure, and some normal people but when you are under the propaganda the normal people who watch every day in Kosovo they're killing Serbs, you know, watching the television on that time in Bosnia or in Serbia it's like two planets. When the politics came out to offer you some prosperity based on economic or political ideas etcetera, just to stay in power, first thing they do is nationalism and populism, what's going on now in Europe everywhere as you see. Also you know it's a very tricky period. Information, also in the war, was that all the Serbs are criminals, being Serb at that time even if you are against all these politics, Milošević politics etc, it wasn't easy at all because it was black or white, nothing in between. Don't forget Serbs they have some victims also in this war. In France, in Italy the people understood that but in some other countries no. I came in Sweden I was watched as a bad guy immediately.

Even among intellectuals?

More in Germany. Among intellectuals depends which kinds of intellectuals. Even some intellectuals were black or white.

In Bure baruta, in the framework of a cabaret show, all the stories are connected in the film and

they compose a disappointed picture of Serbian society in the 90s but you have used a similar structure also in Optimisti⁶³ and in Honeymoons⁶⁴. Which feature of Serbian society do you want to portray in different times?

Optimisti is fake optimism and the new populism and if you watch today the film, it will be the film which shows you today's situation even if it's made ten years ago. Because I tell that this populism is coming back, not just because of this populism. Tadić⁶⁵ and the democratic party in one moment became populist. Populism is used to stay in power.

So it's not related to the Serbian society but it's more general.

I felt like that, the populism come back everywhere, it's back in Serbia, normal. Because in that moment I lived in Serbia, don't forget this film, for example, it's an episodic film. It's a guy who says listen to my voice, etc, exactly what's going on everywhere, look at Erdogan, look at all those people, you have to listen my voice etc, and the end we understand that they are lunatics. The last episode, remember the film? The last episode is about the guy who leads the people to the mud. At the end in the moment when they have to understand that he is a smuggler, they won't, they say no, no, no maybe he's right.

They want to believe.

They want to believe and they go to the mud and they are happy in the mud. If you see these images, especially also I like the part with the man who goes to apologize to the guy, that's the situation today. Filip David kept telling me every story is a story you can develop in the feature film, but I had these five stories and I didn't know which one I have to develop so I decided to make an episodic film.

In Honeymoons, is it a little bit more related to Serbian society?

Honeymoons at that moment...I said why don't I try to do something good with the Albanians? We are there, we cannot change the countries, we are the neighbors and if you start to collaborate in art on these kind of projects maybe that can be the alibi for the politicians later to make a better cooperation between those people because we have to live together. We can't change our countries. When I find this co-producer in Tirana and it's the first and unique, till now, Serbian Albanian coproduction. I wanted to show that the people even if they hate each other but the young people they have another dream, they have a dream of Europe, and then Europe is not ready to embraces . That was idea, which is true. It was very good experience for me, wonderful experience for me, wonderful experience. Shooting in Albania I brought my crew. When they came for the first time in Albania it was like a forbidden country for us. The two crews collaborated so good, at the end they separated with tears, we wanted to do something more together etc.

In your career you often represent young characters in rebellion with their families and the old conveniences.

Not all my films because the last two films are about older people.

⁶³ *Optimisti* (*The optimists*, 2006)

⁶⁴ *Medeni mesec* (*Honeymoons*, 2009)

⁶⁵ Boris Tadić è stato presidente della Serbia dal 2004 al 2012

It's true, about Kad svane dan⁶⁶ why shooting a story related to the Second World War in 2012?

Because of this camp. I prepared another story, wonderful script, "Hunter in the Dark Forest" it's called.

With Filip David⁶⁷?

With Filip David yes. It happened in '41, at the beginning of that war but really maybe the best script I ever have in my hands, really beautiful script. I needed some German participation and on that moment I tried with few German producers but I felt they are not any more ready to support the films of this period ...

In 2000s?

In 2001 or 2008 ... 2009, I don't know, Karl Baumgartner loved the script and he said okay, we have to do this it's really beautiful but unfortunately he get sick and he died. In that moment I understood that it's costly film, twice than normal film in Serbia. I said I don't want to lose another four, five years now trying to make this film. Filip's destiny was when he was one year old, the war started and they gave him to somebody in the Serbian village to take care of him and both parents went to the partisans to save their lives because they felt what was going to happen to Jews. So Filip grew up like a Serbian boy, protected by Serbian family in Vojvodina. After the war, fortunately the parents survived and they came to pick him up. It's a kind of personal story and he decided to talk about it and this camp here, you know if you pass by... It's horrible, it is nothing there.

It is not like a place of memory.

No but that's the problem, it's the only place of ... Abandoned, completely abandoned for the years, nobody did anything and that's the only place in Europe of Holocaust because 7,000 people, Jew people was killed there and when they killed them, that became a camp for all anti-fascist etc. It was a shame for me that this camp is now in the middle of the Belgrade and nobody knows, especially new generation, what's happened there. We tried to do monuments to these victims with this film, somehow, because entire families died in this camp.

So a film could be a place of memory...

Exactly, then we decided to do a cheaper film, so we say okay forget "The hunter in the dark forest", let's do this film, it's affordable, it's not so expensive. How to say? Every year the politicians come there in December and they put the flowers and blah, blah, blah, talk, talk, talk and then nothing happens and they promise next year this tower will be the monument and the museum of Holocaust to all these victims and nothing's happened.

About the Jewish museum, I visited it and I asked them what's the future of this place and they answered that they are working on this project but ...

They have been working on this project for 20 years, 30 years, 40 years...With the communist

⁶⁶ *Kad svane dan (When day breaks, 2012)*

⁶⁷ Filip David è uno scrittore e sceneggiatore serbo.

regime, they made monuments and the museum on the places where communists was killed but about the civilians, they don't care. This film is a kind of shout: «please, do something with this», at least through this film will stay a memory of this place. What's happened, when the film was out they said we will do next year, it will be completely different and what's happened? Nothing's happened, it's the same, it's a kind of shame this place. When I showed them this film there is a scene in the museum to remember and this old professor in the film who is from Vojvodina, he comes to visit the museum and he is 71 or something like that, 71 or 72 ... and he asks what exactly happened, he knows that it was the camp but he didn't know about this horrible track and all that. During the shooting of this scene some of the people from my crew told me: «yeah but it's not realistic that this man who is 70, he doesn't know what happened to this place». He didn't know that his parents are Jewish, how is possible that a man of 71 or 72 knows nothing about this place? Really nothing. I stopped shooting the scene and I said let's go to the street, with my crew. We went out on the street and I said stay here because they made a pressure on me to change the dialogues that he knows about the place and it will be too not acceptable that old man doesn't know anything about this place. I stopped 12 people in front of my crew: «sorry, I'm Goran Paskaljević, can I ask you something? You know what was there, in Staro Sajmište?». Just two people knew it was some kind of camp, that's all, from 12 people, young, older people, two three older people, they knew.

So there is no place for this memory.

They was also surprised when they understood that people really don't know what's there, nobody knows, the museum has at least this, it's a kind of monument as you said, until now. When they're going to do something there, who knows, they always do the promises, promises and nothing happens. They always put the money in something else which can bring them more votes on the elections.

You put in the film some references to the last conflict with the character of Marko Popović who lost his son in the last war, at the end of the film he isn't able to sing. It seems that the most recent traumas haven't been re-elaborated yet.

Definitely, definitely yes. You have so many parents who lost their sons, they were like Marko's son, picked up on the street and they became the volunteers. It's one of the traumas for some people for sure. Unfortunately we need another generation probably to forgive and forget the past. From the other side to make a real point is we have to face what's happened and to face the reality. We are sometimes blind and we refuse to... and us and the others, not just us, you see the rise of ultra nationals in Croatia, ustaša, all that in this century and this moment and they are part of Europe.

So is it needed a mutual recognition of responsibilities and of traumas?

Exactly. When the people told me about this screen play, "Hunter in the Dark Forest", it's about the '41, the beginning of the war, I said who is interested in that?. I said yes but we have to go back to see the future, go back to see the future.

There are not so many recent Balkan films about the Second World War, that's another thing.

No, but every year the distributors, and some producers said: who is interested any more in this? But that's not true, every year, look last five years these kind of film, foreign film won Oscars, not

this year but in past.

Do you think it's still important to talk about the 90s and maybe the memory of the 40s through art, even today?

Absolutely, absolutely. I mean we have to make the contemporary films but also if you have a good stories and plots, you have to go back and do the films. You cannot divide the films in the past, which happened in the past or today, you can just divide the films in good or bad. I just spoke in one interview about my Indian film and I said you know, Rabindranath Tagore who won the noble prize, the first big philosopher and poet from the East in 1930. He came in Belgrade in '26. Between five and six thousand people waited for him on the stage, can you imagine that? Five, six thousand people wait on that time in Belgrade was 250,000, ten times smaller than now, waited for one big poet, and he made a couple of speeches in our universities, it was crowded. Imagine today the biggest noble prize coming in Belgrade. Nobody will wait for him except few people. I can guarantee, if Madonna comes yes, for sure. Or Monica Bellucci.

The last question, do you think that art, and cinema in particular, could be a medium for the re-elaboration of war trauma, that cinema could offer a kind of therapy of memory?

Art is a kind of therapy always. And if I don't believe in that ...

For directors and for the public?

Exactly but I don't think that one film can change the world... I'm happy if I change five people in the cinema, they start thinking about it. Film is now, unfortunately, television and internet and invasion of this American, same stories same stupid things, what can you do? I still think we have to keep working on it and do the art films and send the messages, the humanistic messages. I'm very happy. For example the last Indian film was bought by Amazon, which means it will be all over the world. In Toronto when they make a proposal it means that after May I cannot show it to the festivals or to the televisions, they block the film for seven years. But at least it will be shown everywhere and you can watch it on the big screen at home. It's much better than having the small distributions here or there with a few thousand people. It's all big now, and I am happy that Amazon and Netflix also, who made a proposal before them, they started to be interested also in these kinds of films.

Interview with Danis Tanović

I would like to focus especially on your last film Smrt u Sarajevu⁶⁸. Definitely, who is Gavrilo Princip in your film?

Really when you're talking about... When we're talking about killing, there's always two sides of story. There is side of the one has been killed and the side of the one who killed. And so in politics of everyday this view change as politics change, so immediately after the attempt of Sarajevo he was of course considered as a murder, you could only say I even heard classification of terrorist. Even though terrorism didn't exist as a word in those times, but today it is. Then, you know, with the winning of Yugoslavia idea in 1945 he became a hero again. And in 1992, as he was served he became persona non grata in Sarajevo again, somebody talked about. So as time passes by in most of the countries, emotions go down people think of history. It's only in these parts of world that an event of 100 years ago is still perceived as something that happened yesterday. To a lot of people it's a bigger subject than economy or how to survive, which I find completely crazy. This is the base of the film *Death in Sarajevo*. This incredible situation in which people get more passionate about: is it Gavrilo Princip a terrorist or a freedom fighter? Than what the hell are they going to eat tomorrow. But that's somehow, it's very passionate place. For me personally I grew up in Yugoslavia, I'm a child of socialism and Titoism. And even though I know that there are many, many terrible things that were done during the communism and Tito's rule talking about freedom of speech and all these things. To be honest, as I'm getting older, I think more and more often of Churchill who said, if you're gonna have a bad opinion about democracy talk for five minutes in any common water. You have an example of what happened now as with Brexit in Britain as to democracy also. So to go back to this, to what we were talking about, so I said I was born in Yugoslavia and in my heart I will always stay Yugoslav, no matter what frontiers are. To me when Yugoslavia is too small, to this I feel apart, I feel Italian, I feel French I've been in all these countries so many times. I lived in Italy for two months. I'll be next week in Bologna giving one big lecture. So I belong to this new category of people that exist today in Europe, and in the world, these people who are actually living in many different countries at the same time, and that it was thanks to my job. And going back again to subject, why I'm saying all of this, for me, Gavrilo Princip is and will forever stay, a romantic guy who, righteously so, I'd say, killed a guy who represented the occupation. Yeah.

Is it the starting point for the script, the character of Gavrilo Princip?

No, the starting point of the script was actually 100 years of, how to say, the attentat. And actually Bernard-Henry Levy⁶⁹ wrote a piece and I asked me if I could do something, but very quickly I realized it's a mono drama, one hour and half, and there was nothing I could do, but then, eventually, I took this guy, this French who was coming to the hotel, have you seen the film?

Yeah, yeah, twice.

⁶⁸ *Smrt u Sarajevu* (*Death in Sarajevo*, 2016)

⁶⁹ Autore del dramma teatrale pubblicato nel volume *Hotel Europa. Dramma*, Venezia, Marsilio, 2014

So I took him, so what you see, these eight minutes of him is what he states in the piece. And then around it I want it to build a Bosnia perspective 'cause that was a very French philosophical perspective on the thing. I wanted it to made a commoner to experience that, to show how people basically don't care about it, don't care any one in any way.

I think that with the character of the French actor the film stresses the different views of Western and of your internal point of view about Bosnia and about the war. Is it only my impression or is it one of your intentions?

Well, it's obvious if you live in one place, if you're part of one place and somebody is coming from outside. Even knowing that place very, very good, you still have different opinion because of your culture, your background, because of your social background, because of the language, you're coming from. You're thinking in a different way, you're seeing it in different, and I know it 'cause I lived for many, many years abroad. I lived in Brussels, I lived in Paris, I lived in Ireland, I lived in Spain, I lived in Italy. So it's really tough, It's inevitable, that people who are coming here, having different perspective on things from who is living here. So yes, I wanted to show them too.

The film proceeds on two connected levels. There is one more fictionalized part, the stories and the author, and another a little bit more documentary part, the interviews on the roof of the hotel. How did you work on this structure?

They are all fictionalized in a way.

Yeah, of course, but it's a more informative part.

For the first two interviews I used real people actually, I used friends of mine, one of them is a professor Bojan⁷⁰ who has his opinion, one is Nihad Kreševljaković⁷¹, who has totally, totally different kind of opinion and they both believed that...that their opinion is the right one and my point of view is mine, my country have different opinion. You don't have to all have same opinion about the same things. I mean, that's what living in open society is all about, but you don't have to kill each other because of it, that's also a point. You don't have to go to extremes. So I tried to use all this that is... I guess it's also an account because I have worked so many years in documentary films. I started during the war and then I've continued working on documentary, so I guess it stays somewhere in you. It's a part I like it to take it as in the real life. At the moment, I don't know, I'm trying to make different films. I don't think I'll ever again make something like this. I like to try things out, the only thing I'm afraid of is to fall into mannerisms, and make the same movie again and again.

But it seems that especially from the character of the female interviewer, it raises your point of view.

They're all my points of view.

Yeah of course, but especially from her.

She wrote that part.

⁷⁰ Bojan Hadžihalilović, professore di design

⁷¹ storico

Okay, that's very interesting.

Bojan wrote his part.

Each actors?

Not each, but most of the interviews, all interviews actually were written. I took Bojan and I asked him: what do you think about a specific thing? And then he wrote what he says, and then I asked the same to Nihad, 'cause I wrote the interview with him. So why invent when I already had these opinions? And then I worked very much with Vedrana⁷² and she's journalist also in life. I told her: why don't you try to make both sides? And then I was giving her the arguments of the other side, actually, to be honest. She was giving arguments of this side and I was trying to be.... Because I think there is the problem, because you should always try to, not always, but you should try to understand why the other side thinks the way it thinks.

Do you think it's the main actual problem in Bosnian society today?

In every societies.

In every societies?

I think it's a problem of Italian society, in Great Britain society, in French society, we don't understand. You know, it's funny, more and more we have means of communication, and less, less we communicate, in a way, and because of the economics, because of all this... It's really funny, we are living such a huge change in our society, we don't have even awareness. We are living third industrial revolution. Only this time it's digital. But 20 years ago this piece of equipment that I have here, this phone, you would have to probably have 20 different machines around you and connected with wires and plugged in electricity in order to have them. And now you have this, which means there are less and less people producing it, so we're coming to the next stage which people are still not aware is that eventually we gonna have to think, what do we do with all of these people. And we're in the middle of this murky waters now in which we don't know what to do. There are less and less jobs and people are feeling pressure, and, you know, when they see foreigners working and they are not. Of course it's creating the clashes in community and it's creating the suggestion that we have today. But fascism is not the answer. I mean it can be, but then eventually we're gonna come back to the world we had, we should be. So we can have a war which will not resolve anything again. And then it's terrible, we are watching this Brexit and we remember Slovenia, we can see. But it can be positive thing, if you start thinking about, okay, why did this happen. What's going on. Do these whole people have this hard feeling. Or we gonna let the fascistic ideology to take over and then we're gonna have years of misery and then eventually we're gonna have to come back again to thinking about the war.

So it's a circle.

Yes. But the thing is we lived this circle in a bad way 20 years ago. And we know where it can go. So it would be much better if we knew, if we think about our world, Europe can't continue in the way it's dealing with the war. Even if it doesn't have a colony in a way it's using Africa as, you

⁷² Vedrana Seksan

know, it's pumping up richness of Africa, creating wars. Whenever we have a rich country in Africa it's full of wars and it's mostly because of white people, or now Chinese, Russian, America, Europeans are all involved together, everybody trying to really change. I don't know, I'm not sure.

In many of your films, you look back at the past to talk about the present, is it an important source of inspiration for you, for your cinema, the recovering of the past?

They're affected by it. You can be affected in a good way or a bad way. If you talk about people we are now in what 2016 war has finished since more than 20 years. People are still talking about war as if it happened yesterday. And we will continue dealing with it because we deal with it in the wrong way. And what's significant is that everybody is covering up their own fascism whatever it might occur. Well, one can say: we didn't want Yugoslavia to split, we wanted Serbs to live together. Fine, but we killed and displaced millions of people in the name of that idea. What Bosnians, as you can see in the film, some guy killed I don't know how many Serbs, I don't know the number, it's not about numbers at this point, it's about you have to recognize fascism in your own. I mean, in order to talk about somebody else's. And people don't do it here. It's much more easier to say he did it because we were attacked.

So is it a past never passed in some way?

I don't see how it's gonna pass, when it's gonna pass. It can, you have examples of Ireland being divided. But hey, if Great Britain goes away and they build up a wall again you're gonna see this shit is gonna start again. It's very fragile. People don't understand how society is fragile. I do since cause we lived falling apart and we realize how little it needs to start falling apart.

Don't you think that there is a hope of re-elaboration of this past with the new generations?

There's a hang-up. Time heals everything, but then you look at the educational system, and you see that what these kids are learning is not neutral. When I was a kid, I was told that all people are brothers, and we should live together in unity and solidarity. These kids are not learning that. These kids are learning in their school, it's fault of the others. To go to Bosnia they're gonna tell how we were killed in this place, they talk about Serbs, they're gonna talk about Kosovo battle. They're all gonna find excuses in past to whatever they are doing today. So maybe, but then maybe not, I don't know. I'm not, I'm not very idealistic and I'm very pessimistic, pessimistic because I lived through it. But then again, I might lose my five kids which I wouldn't have if I didn't believe that world can be a better place. And there are many things have to be re-thought. In our society, I mean, we have all these problems because of the economy that is not working anymore. In a way it was working for some time, but also because a loss of the ideas. European became bureaucracy and people are fed up with that shit. We need ideas, we need a new ideal, we need. And everything is bloody long. I might sound like Bernie Sanders, but he's the only politician I see today in the world, that I really believe can bring a real change. A change that we need, that eventually we gonna have to do, otherwise we gonna go through endless wars. People who are in force, who are in power, they need endless wars. It's profit. If you want really to change the world, we have to rethink our societies. We have a great example of Iceland, which they said to bankers: you know what? You go to prison. And now suddenly it has a booming economy. They were telling us they were going to go to hell. It's not. They are working out. While everybody else manages the banks, they still care. If you still keep them in the banks, they're living in a misery. Don't think that I'm communist, I'm far from that, but it has to be common sense. Instead of giving billions to the banks, why don't you give 30,000 Euros to each Italian or French. They would eventually put in the

banks too. But they would probably create something out of it. They would go and buy things that they need that would make their life better instead of making their life misery, because they gave it to the bank and now they own this money, know what I mean. We have to start thinking. I mean I'm talking about, but everything that happens in the world affects us. We're a small country. You have to understand this is ridiculous. We have four million in mostly Bosnia and Rome, probably Milan and all of this country. This could be heaven, or this could be hell. At the same time. Yeah. And it depends only on us. And how are we gonna deal without.

And you as an artist, do you feel that responsibility to keep alive the memory of what happened in Bosnia in the 90s?

It's a hard question. I don't feel responsibility. If I have a subject that I'm interested in, I might work on it and do a movie, but the problem is, to be honest, there are so many things that are so hard, and that brings so many bad emotions and that you really get angry. When I think of Srebrenica, I get bitter, I get angry and I get sad. You start crying and you don't know if you're crying because you're angry or because you don't have a power to do something about it, so it's hard. Jasmila gave me three, four months ago her screenplay about Srebrenica and I read 25 pages and I couldn't. I just feel like I'm sucked into this black hole, and I don't know.

Jasmila⁷³ told me that she has been working for years on the script because it's a very hard issue for her.

For me it's hard even to read it, not even thinking of working at it. I made one film, it's called *Baggage*⁷⁴, I don't know if you've seen it, it's a short. An investor in Sao Paolo financed it. I don't know if you know Amra Bakšić⁷⁵, if they have it they can show it to you, it talks about it.

Do you think there are some taboos in Bosnian society to deal with in films or culture?

Like what?

I don't know, some non-accepted and non-financed issues in films.

My movies upset everybody, which is good. My movies upset Bosnians as much as they upset Serbs, cause I'm not waving the nationalist flag and I'm trying to think about, not to give the answer but to ask, I think that to ask the questions is important. Why do you think that me talking about Gavrilo Princip and talking about a Serb who killed. Do you think that pleases Bosnia? It doesn't. But it doesn't please the Serbs either cause I say give them some shit. I'm trying to be just if it's possible, I don't know in the future. I don't wanna make something that I will be ashamed of 20 years from now. I'm really trying to make movies in a way that. They're Universal, not this. I believe, or you believe that all your own are brothers, or you're a nationalist. And most of the people believe that you can be both, a little bit nationalist and a little bit universal my choice, but it can't. And it's painful to do. You have to go to your enemy and say I'm trying to understand. Sometimes you get a slap from your community from them too, so it's not very easy.

⁷³ regista Jasmila Žbanić

⁷⁴ cortometraggio *Prtljag* (*Baggage*, 2011) di Danis Tanović

⁷⁵ produttrice bosniaca.

Last question. Do you think that it's that Art and in cinema in particular could be a medium for the re-elaboration of war trauma, that could offer a kind of therapy of memory?

You mean in Bosnia?

In Bosnia, or in other tough situations.

I'd say today it would be more of television. Cinema lost the power, here people don't go to the cinema anymore. I think suddenly, recently because of internet actually, television became much more popular than cinema. Because people stopped going to cinema. Here in Bosnia people don't go to cinema anymore.

But cinema is one of the most recognized fields of culture in Bosnia, abroad I mean, from abroad.

Yeah I know

It's not enough do you mean?

First of all it's not enough, second you have to understand that we are here, we are like lunatics here. Sometimes I feel more a Don Chisciotte than a movie maker, 'cause I'm always fighting to get funds from outside. We have no support here. That's why they shut us down basically, since the first day. They don't understand the culture or what they understand they wanna to shut it down, I don't know which one is worse. But that's what they are doing, they're putting on the places of Ministers of Culture people with nothing to do with it. They are making our life tough, it's always as we're begging for money to make something. So I don't know, and people are just, they're accepting it, they're not fighting.

So don't you believe that cinema, as art, could connect the stories from both parts?

But it could, we did it. We're doing it more than anybody else, I'd say Art. Art is where the first people who crossed the bridges and it was always like this, the real art. But how much impact can it have? I don't know. I know that movies impacted me when I was a kid. There are films that I watched that changed my opinion. But then again, we are talking about something that's really particular. Today they're telling us, well, your movies are not making money. Everybody wants movies to be entertainment. But we can't really do entertainment and talk about serious things, so. And then you make a film and then people don't go to cinema to see it on torrents or Internet, so it's getting harder and harder to be serious filmmaker talking seriously about things. More and more I feel like species that is going to be extinct any time soon.

I think that your, Jasmila's, Aida's⁷⁶ films have helped to know more about what happened here in the '90s and what is the aftermath...

Probably, but how many people are really interested in it? That is the question. It's actually what I'm saying to you. It is that we are living today as they say, bread and games. People live in such a hardship that they wanna go to cinema to see "Spider Man kills Captain American 16".

⁷⁶ registe Jasmila Žbanić e Aida Begić.

This is a problem in all the countries. Maybe in France there is a better situation, a more active preservation of their cinema.

In France there was a cultural policy which insists on preserving culture and making people think on these. There are countries like this, of course there are. Thank God for that, I mean half of European cinema is financed by France probably. So yes, but nevertheless, there are also 200 movies made in France which up to your shit. It's a changing world, we'll see where it takes us, but it's interesting also, it's exciting to be part of it.

Interview with Ines Tanović

I would like to start from your documentaries. I'm really interested in how was your experience as an author inside the same background that you are dealing with in your documentaries.

I'm Bosnian of course. I was interested in the topic that does really matter to me. I think that the difference between feature films and documentary is that I can easily make a story from the real life in documentary because Bosnia and Herzegovina is so powerful, full of real stories, that I don't have to invent some kind of stories of human suffer after the war. So because 20 years after the war we are still dealing with the consequences of the war, I want to make a story about how people live after the war. My first documentary is *A day on the Drina*⁷⁷ which I made absolutely like an accident, I didn't plan to make this kind of film. I just hear one day at the radio how the people who are digging the remains of the bodies in the Drina river asking for help to come, asking for a volunteers to help them in this race with the time, because this dam was broken and after the water was flowed out people discovered the body remains. So I was impressed how many people from Sarajevo come to Višegrad to help to tick as many bodies and bones as they can before Serbian side will flowed again the lake, so I just stand up and said to my producer and husband, we have to shoot, we have to make something from this. We have only to record it and to have this material, how people are digging, how they're helping. All this process was really frustrating for me because it's almost 20 years after the war, you're still digging bones in Bosnia and it impacts to our lives. So we just held the night to make a crew and go tomorrow. We only had one day because we were shooting there and after the shooting the chief of this staff said to us, you cannot come again, because we had threat to the team, because of the camera; across the river it's Serbia and they shot and tried to scare the team. They considered us as a threat so we couldn't come back, and this material we shot in only one day was in the editing room for a month, I didn't know what to do with it because it was not enough material for the documentary I wanted. I didn't realize that I had the film at all. So after some months my producer said: you have to do something with that, 'cause you will not shoot again, it's this what you have and you have to edit it. And we sat in the editing room and I did these seventeen minutes and when I started to edit the material it was like a natural thing to put it like that, to have this dramaturgy. I've always known that I don't want to have voice over or some explanation. It's a real documentary. I wanted my picture talking alone, not that I as the author have some voice, speaker or some other voices telling them what to think. It's a real picture and real life through these shots. You can understand alone when you saw these seventeen minutes what I want to say to audience.

And it's so powerful because of that...

Yeah, it's so powerful because it wasn't made by force, it's really natural. This film come from the inner side, because I was so scared for this material because this material was so powerful, it's not only the material, it's the topic that is so powerful, so scary, so awful. In the human kind of thinking you cannot understand the animal, they can do that to the child so it was really from the bottom of my soul and it was like that to make it easy.

⁷⁷ *Jedan dan na Drini (A day on the Drina, 2011)*

With reference to Živi Spomenik⁷⁸, do you think that the testimonies of your interviewees could be a starting point for their re-elaboration of the traumas? And, another question, at a collective level?

It could be if you use this film as some kind of not marketing but as one kind of film you show to the people, another production company made these films with another purpose, so these films stay in archive. If you use it, if somebody uses this film as a didactic source it can be like that, because I deal with the post-war trauma with all kind of people. When I prepared for this film I chose all nationalities and of course I chose all the victims, all kind of victims, raped woman, concentrations camp victims, also people who lost their child, also Srebrenica victim. So we put it in these 26 minutes as people who lived all this from all three sides in Bosnia, because it wasn't a matter for me who is who, that's why I was not putting the name of the people in the screen, because I don't want the audience thinks about the names or their nationality. Because if you start to think about the nationality, you don't hear what they are talking about. What is important for this documentary is what they are talking about, and they are really victims from all the three sides. I want to say how the crime is awful, how it had not to be happened again. And I made this film as an author and it's my obligation, my sense that I have to make it, on the other side there are people who don't want to see this film. So this film can be used in many purposes, some organizations asked to show this film and they showed it and this kind of purpose how to show how people suffered in the war. I really don't have the power of this film anymore. I made my statement, this is my statement as author. It's really horrible what has happened here, and it is my statement, but I cannot make any other furthermore, I gave it to the society. But probably now is the society, our society, that doesn't want to hear another sight. It's not that we don't have films.

Is there this problem actually?

Yeah, this problem is actually. In Belgrade you have some intellectual part of community, they know what was in Bosnia, they wanted to know, they are against that, but much bigger part of the society doesn't want to look in the face of the truth, and it's not the problem that we are not sending them truth, we are sending it through documentaries, through the films, through the art, through the history facts, through everything of what make history, but they don't want to admit that. They don't want to receive our message. Of course from the other side also we have to admit it was some part of the history that we don't have to do it. We have to admit that from our side we also made not good stuff in the war, but it is from the sight or they want or don't want to deal with the history and with the truth.

So in your experience what's the main difference between a documentary and a fiction story to tell the Bosnian aftermath?

I think that documentary is much more powerful, in the sense that you are dealing with real people, real story, you're not inventing what these people are talking about. This is the real truth. Of course you can always in editing make something else but when you're honest and make honest film, you'll make it with the real people, real stories. But in fiction film maybe you reach much more public, because feature films is much more for the audience, for the cinemas, for the festivals and you can reach on the other side the audience, we had really good example in Serbian film *Circles* by Srđan Golubović, he made the film about Srđan Aleksić, his story from Trebinje. It was a really powerful fist in the face of Serbian society because maybe some young people first realize what has happened, through this film. Also *Grbavica* by Jasmila Žbanić, they've never let this film in

⁷⁸ *Živi Spomenik* (Living monument, 2012)

Eastern side of Bosnia, in Republika Srpska nobody have seen this film, they don't want to see, they don't like this film in cinema, so this is the problem.

After the premiere of your fiction film⁷⁹ here in Sarajevo⁸⁰ you said in different interviews that wherever you turn the camera here in Bosnia, you can find, actually, the consequences of the war. Do you mean in the reconstruction process or in the state of mind?

No, no, I think in the state of mind. Because of the reconstruction, somebody may come in Sarajevo and say, you don't have the war, because everything is beautiful now 20 years after the war. So of course that we rebuilt our constructions, our hotels and our homes, but our souls are not reconstructed, because we are still in this kind of mind because we don't have a winner. Our big problem is that our war wasn't finished with the result of a winner, we don't feel ourselves as winners, that the truth is win. It started in the moment that nobody won the war and we are still in this state, so this is the problem. We don't have politically winner, economically our state is stuck in this Dayton agreement which doesn't let us to be normal. We are not a normal society.

Which confirms the end of the war...

Yes. From the end of the war till now we don't have a normal resolution for our society.

In Our everyday life you don't directly refer to the war, but there are many elements and references. For you, is it possible today to shoot a film in Bosnia without referring to the past?

I think is not the matter of shooting in Bosnia, every author, if you're an author and not making a criminal film or a genre film, you have to deal with the past, even in Germany, even in Italy... Every author makes films about the society. Even if it's a contemporary story, we are the product of some economical, ethical, historical process in our countries. In Bosnia is like that, we had war 20 years ago and we are dealing with the life, with the consequences of this war, we don't have job, we cannot live normally, our children cannot have a job here or they cannot travel as they want, they don't have the money to go over the world or you cannot say them stay here, you'll have a normal life. It's just a fact. As an author you are dealing with the facts, not that I sit in my house and say I will make a film about the war. No. I was just inside the war for four years and even had a child in the war, I'm carrying this experience with me, so I'm making a scenario or script from this point of view. Of course if somebody call me from Hollywood and say, you can direct another *Star Wars*, of course I will, but it's not my film. I can make it as professional and make it for the money, but if you make a film from you as an author, you will make it from all your experience and emotion you have. This is your film, this is the face of you. My film *Our everyday life* is part of story of my family and family of my husband. I didn't invent the story, I just put the pieces together in one story.

In fact in Our everyday life you recreated a very warm familial atmosphere. Are the construction of the characters and the story taken from your personal memories and personal experience?

Yes yes. As I told you this is all what I heard, what I experienced these last 15 years of my life, so I just chose to transfer some of my stories that I was as a child, as a daughter of my parents. I've just taken this part of my life and put it in this story, I couldn't invent something even in the dialogues are really normal, really natural because I'm not inventing the dialogues. I was just

⁷⁹ Il primo lungometraggio di finzione di Ines Tanović è *Naša svakodnevna priča* (*Our everyday life*, 2015).

⁸⁰ Sarajevo Film Festival, edizione 2015

remembering what my father told, what his friends told, what my mother does, what the mother of my husband does. It is really the story of our families. That's why you have this kind of feeling, that is so warm and that you are in the story when you are watching the film.

So we can say that it's a mix of your personal memories but also a collective way of thinking, or collective memories, in Sarajevan and Bosnian society...

Yes of course. When you are a film director, you have to deal with many aspects of film, you cannot plan story at one level. Through this story I'm showing so many levels of our society: and transition story, and story of 20 years people in Sarajevo, intellectual story, intellectual family, family dealing with the cancer gathering again the family at the end of the film, also the story about refugees because the sister is a refugee from the war. So I made many levels from a very small story, but you can feel the layers.

The last two questions. Do you think that you as an author has the duty, the responsibility, to keep alive the memory of what happened in Bosnia during the war?

Yeah. I think to have the responsibility because I don't make a film from the personal money, I don't have my own budget to make what I want. I think that when you have money from the state, as we have, it is a responsibility, even bigger because we are making only one film per year, in percentage one or two films in the year in all Bosnia. So it is a really big responsibility on one author per year which story we have to make. It's not so easy, because if we have 10 or 15 films, then you can have freedom to make some child films, teen films or some amusement films. We don't have this kind of opportunity, because we have the budget only for one or two films so there is a really big responsibility on our shoulders, what we are going to do with our state money. Of course it's not that somebody told you from the government you have to spend your money only to talk only about the war. No. I don't make a film about the war, I just make the film about our society because for me, as an author, I want to.

Do you think that Art, and cinema in particular, could offer in some way a medium for re-elaboration of the war traumas, like a therapy of memory?

Yes, I think it can because art is always the Art, not only film. All art is really important for transferring some ideas, because using art as a channel to reach people through the emotions, not only through the history book. Film is a really good medium because it can be shown to a really big amount of people and you use film, documentaries or feature films, as a medium to reach the audience and I think that film is a really good choice to reach the people.

Interview with Mila Turajlić

I would like to start observing that Cinema Komunisto seems to be not just a film, but a project. What was your idea?

Well, in the beginning the idea was very simple. It was that I was very intrigued ... The starting point of the film was a place, and it was Avala Film⁸¹. I was, just on a personal level, really seduced by the energy and the ambiance of the film studios and wanted to explore them and to have a chance to really understand what this place was and what it signified and particularly what kind of past ... It felt like ruined that icon narrative behind it and I really wanted to explore that narrative. There was nothing. There wasn't anything you could read or find about Avala Film. There's no book about it that was ever written. So the initial idea was to make a documentary film about this place and I thought it would be an observational documentary where I would spend time there. I would go inside all of the buildings. I would talk to the ... When I started making this film, there was 120 employees still working at Avala Film. That I would talk to them. Blah, blah, blah. And then I very quickly realized that there was nothing I could really film because it wasn't working. And I started thinking: well, I'll go through the archive materials and find all of the audio visual archives that exist about Avala. How it was built and how it was used and the making of the films and so on. It's only when I started filming that I began to realize that I wasn't only making a film about it. That I was actually documenting its disappearance. Because a lot of the times when I went to film there, they were throwing things away. Half of the time I was filming and half of the time I was taking things out of the trash. So they'd put it in the trash. But I began to realize that in many of these places, we were the last people who would ever enter and that we were ... So we ended up filming a lot more than we needed for the film. There's a lot that I have that isn't in the film, but I realized I was making some kind of document of this place that was disappearing and at the same time that I was making the only source that would remain of what was the story of Avala Film. Yes, at some point it went way beyond making a documentary. It became about archiving. Archiving and documenting the existence of this phenomenon really. This state run film studio that suffered, that became a victim of the transition.

But after the documentary, the project went on with the campaign, with a collection of photos. Was it your original idea or something come up after the film?

No! It all came really spontaneously. I went on long, long tour with the film when it was finished. I spent almost two years traveling around film festivals and the cinemateques. It was fascinating to me how interested people were in the Q&As after the screening. A lot of times they would ask me what's going to happen and what's going on. I would say to them, well, some of the stuff you've seen in the film. It's already been thrown away. Of course it was in America where people ask me the most: «Is there some petition we can sign?» I started thinking there should be a petition you can sign. So I made a petition. Then they said: «But isn't there an American university that can come and help and preserve this archive?» Then I started thinking well there must be ways that this could be saved. It was really in these interactions with audiences that I began to realize the level of interest people had, not just in Serbia but internationally, for trying to save something of Avala. So I talked a lot in those years to, at the time there was a special consultant to the Minister

⁸¹ Avala Film erano i principali studios jugoslavi.

of Culture for the question of Avala Film. It was Goran Marković and I talked to him a lot about what could be done. He kept saying there's almost nothing that can be done politically or institutionally. I was in contact with the people ... So when Avala went bankrupt it went bankrupt after I finished filming. It was given into the hands of the agency for privatization to organize its bankruptcy and its sale. I was in touch with the people who were running the bankruptcy. Mostly because they wanted to know information from me. Did I discover while I was making this film the exact date certain buildings were built. They weren't at all interested in the cultural heritage of Avala. They wanted information on the studios and on the buildings and on the surface of the buildings. Because they were preparing it for the sale. Then when the date of the sale became announced, it was just a spontaneous thing that I felt we can't let this happen without some kind of media attention. Then I reactivated this petition and started making all of these clips and asking all these people who had a history with Avala to write me articles every day. We just launched this campaign and it all happened completely spontaneously, you know, Just to try to at least make it publicly clear what was about to happen, you know, so that it doesn't happen without any kind of attention. So yes, it was all completely spontaneous.

Do you think that Avala Film would represent Yugoslavia? Or is it just a question of history of film?

Not at all. Somewhere during ... It took me five years to make *Cinema Komunisto* and somewhere during the second year of researching it, I began to realize that I wanted to make a film that wasn't about Avala, but a film that would use Avala as a metaphor for Yugoslavia. That would make this concept of a country that was a film studio and a political narrative of the country that was created on film. The whole idea was that Tito was the director of the Yugoslavia story and the Yugoslavia story was told as a film, and it was a cinematically enacted political narrative, and that Avala represents, in a way, the place where the story was created and played out. Of course, if you go into the exact history of cinema, it's not absolutely true because Avala wasn't the only studio in the former Yugoslavia. But I felt, metaphorically speaking, it could work. It was by far the largest studio and it produced 49% of Yugoslav films. It was the central film studio, so I kind of felt it works as a metaphor. And I'm not a film historian, and I wasn't really interested in film history. My whole idea was to take clips from fiction to try and reconstruct the history of Yugoslavia. To try and tell the history of Yugoslavia using only clips from fiction. And to use this as a ways of exploring this metaphor of a country that was a film studio. Yes, this became very much the concept of the script maybe two years after I started filming. It wasn't the original idea, but it very much became the film I wanted to make.

Finally what kind of image of that country has emerged from your documentary, through editing and through the selection of the archive materials?

I would like to think that a complicated image emerged. I would like to think that we spent a year editing the film and it was a complex film to edit because I didn't want any voiceover, but it wasn't complex just because there were so many elements. It was also complex because I kept trying, in a way, to open the interpretation. To complicate the interpretation. To make it possible for people with different experiences of Yugoslavia to read them in this film. And it's really funny because I come from a family that was pro Yugoslavia but anti-communist, and I've had a lot of my parent's friends, who are also anti-communist say to me: «We've never seen a better indictment of Tito. This shows so clearly what he was like as a dictator.» And then people who are pro-communist say, «Yes, finally, someone's showing ...» It's funny how people who have completely opposite conceptions of Yugoslavia both felt that the film spoke to what they perceive is the truth of

Yugoslavia. For me, that was exactly what I wanted to achieve. To say that there's a generation that has arrived that has the ability to speak of Yugoslavia without taking one of these two positions. To say it's both. It's both. It's complex. There's a lot to be said for what was achieved by this communist period and there's a lot to be said about things that were hidden from view in this communist period. And to hope that the film manages to suggest both.

Do you think that the audience has empathized with your documentary and with your position?

I think yes. There's also some nuances there. When the film came out in cinemas in Serbia. We're in Belgrade and in Novi Sad. A lot of people went to see it with their parents and I was really happy because some people told me afterwards: «I took my mother to see it and we spoke about certain things for the first time.» Because there was a hole of about 10 years when no one really talked about Yugoslavia. The idea that this film could open some kind of generational dialogue between a generation that remembered this country but had nowhere to go to see it, and a generation that didn't know anything of this country and also didn't have anywhere to go to see it. To feel that this cinema became the place where these two generations met in front of these images and then began a conversation, to me that was fantastic. Then also, there was no unify ... In terms of the former Yugoslavia, the reception was very different. I went. It was important for me to go with the film everywhere in the former Yugoslavia, so I attended the screenings in Skopje, in Podgorica, in Prizren in Kosovo, in Sarajevo, in Zagreb, in Ljubljana, Pula. Everywhere I could go in the former Yugoslavia, I went. Because I really wanted to be there for the conversation after the film. In terms of the emotional reaction, they were very different. People in Sarajevo cried after the film. It's not surprising because if the anti-Fascist aspect of the partisan story and war is alive anywhere, it's alive in Bosnia. Not only because all of the biggest battles and the biggest number of victims was in Bosnia, but Sarajevo was the only city where the main street is still Marshall Tito Street. They haven't changed the name of the streets. There was a really openly emotional reaction in Sarajevo. I was really surprised by the reaction in Montenegro because the film had 10 minute applause at the end. A much, much warmer reaction than I thought. It was very similar in Skopje. That was a great screening. Kosovo was a strange screening, mostly because it's where I realized that culturally there is no link. For the young generation of Kosovo, the majority of people who live in Kosovo, they do not see themselves as cultural inheritors or even culturally related to the Yugoslav story. In any way.

That's very interesting.

So they found it entertaining in the same way they would have found a film about Madagascar entertaining. It was fun and it had nothing to do with them. Nothing whatsoever. I'm sure part of this is the language barrier.

Even older generation?

Older generation was interesting. It was reserved reaction, but not a negative one at all. Not a negative one at all, but I began to realize that the linguistic barrier that exists between the Albanian population and the rest of Yugoslavia is bigger than I realized. And must have been even then. Some of them came up to me after the screening to thank me for the film. But it wasn't ... I had not told their story. In the way that I told the story of people in Sarajevo and told the story of people in Montenegro and Macedonia, I had not told the story of the older generation in Kosovo. That I found really, I think for me, that screening was the moment when I realized that Yugoslavia no longer existed. I really think that. And then Slovenia was a great ... It played in cinemas for a long time in

Slovenia. Long, long time. And I know their television keeps screening it, but my perception of Slovenia is that, you know in Slovenia already in the 80s this communist iconography had moved into the domain of kind of punk subculture. And so I felt that Cinema Komunisto in Slovenia went right into the same box as Che Guevara t-shirts. It's pop culture.

Souvenirs and some kind...

That's where it belongs. Yes. It's more, that feeling, I think, there belongs more to the domain of pop culture than to the domain of history. And in Croatia that was strange because I think emotionally that was a very reserved audience. Which makes sense. Which makes sense politically, but I felt much less warmth. Yes, intellectually people responded, but in terms of emotional reactions it felt a little bit more distant to me. It was really different everywhere I went.

In Serbia?

It is great. Really, really great. These films really, really belong to the popular consciousness here. Really belong. And so it really felt like I made the film about everybody's family photo album, you know? That was the feeling. But it hasn't been broadcast in Serbia. It's only been seen by people in cinemas and people who can watch it on cable because Croatian television broadcasts it.

How is this story related to your personal story? Is there any connection?

Almost not at all, but that's what's so strange. In terms of how I was brought up, my family was very, very strongly pro Yugoslav, even after the first world war. But it was strongly anti-communist and so I grew up in a house where my ... During the Belgrade conference of the Nonaligned in 1961 the police came to take my grandfather away because he was a "dangerous element". I grew up in that kind of house. I think in some way my grandparents are probably turning over in their graves that I made the film about Tito, but I didn't know it would be a film about Tito when I began. I didn't even realize. I thought you could tell the story of Yugoslavia through cinema. I didn't realize that you cannot. You can't work around Tito. He's the central. He is the embodiment of the Yugoslav story. So for me, there was that, but also to be honest, I was in the pioneer movement. Even though my family wasn't communist. And I remember going in front of the national parliament on Tito's birthday and drawing images of peace. I remember my shock, because Tito died when I was one, but I remember that I registered the fact that Tito was dead when I was maybe nine. Because for this whole decade of the 80s we existed as if he was still alive in every possible way. I was much, much older when I realized that he was dead. So he obviously in many ways shaped my childhood. It was a little bit like you have images of childhood ... You know if you live in some town when you're very small and then you leave while you're still small, and you don't come back for decades. And there's this thing in your head that you'd like to go back. It was exactly that feeling. It was the feeling that I hadn't seen Yugoslavia since my childhood and visually I wanted to go back there. To explore it. And so I think if it was a personal journey for me it was that journey. It was the journey to find the images of a childhood that someone had taken away from me. Because really, during the 90s everything was gone. To the point where I have a neighbor who is four years younger than me and I was his ... When you were in the fourth grade in the Pioneers you would introduce the first graders into the ... so I tied his Pioneer. I was the last generation of Pioneers who did this to the first graders. He asked, at the end of the 90s I was in his apartment. We were watching something on TV. There was a picture of Tito and he said: «Who is this man?» Already kids, four years ... Over the space of four years the next generation they didn't even know what he

looked like. He was completely erased. So I honestly think for me a big part of watching these films, and I didn't watch just the war films, I watched a lot of films about Yugoslav life in the 50s, 60s, and 70s, was it's in these films that I found images of my childhood. Because they were gone from everywhere else. So, I think for me personally that was the reason.

I read on the website of the film that the feeling of your documentary is a sort of resistance to the erasing of memory. Especially in Belgrade, I think.

Yes.

So, this nostalgic image of the country that you recreated, is it a kind of resistance? Against what?

For me personally it's a resistance against a cycle that I've lived through, I think my family lived through many, many times. When the communists came to power in 1945, they erased the image of the Kingdom of Yugoslavia. Very aggressively. And when Milošević came to power, I remember the image of Tito being taken down from our classroom wall. And the images of Milošević appearing everywhere. And I remember the day that our music professor came. I was singing in the school choir, and said: «We're no longer singing» There was a beautiful song about my love for Yugoslavia: «We're no longer singing that.» And he gave us the lyrics to this new “Himna Svetom Savi”, the Ode to Saint Sava. I really remember these things. It was super violent. It happened overnight. Then, bizarrely enough, in 2000 when we had this quasi democratic revolution, instead of starting to talk about the 90s or start to talk about communism, we started pretending like none of that had happened either. It was resistance, not just to process I was seeing after 2000. It was resistance to process that I felt like every generation has had to go through. This idea that to begin a new chapter in our country's history we must pretend there was nothing before. We always start from sum year zero. I think cyclically I have a real problem with that. I have a real problem with that. I feel that it leads us into all of these traumatic resurfacings of memory that happen. And I also feel that we end up with entire generations that have no idea of where we've come from. In that sense, it's a resistance. But it's also very political for me because I think it's an exercise of control and of power. Not only to tell us: «You don't need to know», but also to tell us: «You must take a stand. Your grandfather must have been a partisan or a royalist. Which side was he on?» During the 90s, which side were you on? This idea that we are forced into taking one side or another, and for me that's a completely political resistance. I refuse to be simplified in that way. When I really, really struggled with *Cinema Komunisto* to say actually I don't have to take a position. I don't have to say he was a good guy or a bad guy. My generation really doesn't have to take a side. We have the freedom to say: you know, it was complex. Unless we can say it was complex, we're never going to move forward. We're never even going to manage to tell this story. So yes, I find it, I think it is for me an act of resistance and it is for me a deeply political act as well.

Did you find any problems to make the film in Serbia?

My biggest problem was no one wanted to be in the film. None of the characters wanted to be in the film. With one exception, they all said no when I asked them to be in the film.

Why?

For different reasons. For very different reasons. The people who are close to Tito, because they-

Even the operator⁸²?

Yeah. He'd never given an interview. He absolutely didn't want to give an interview at all. It took me long. It took me months to persuade him to be in the film.

He's the key character.

He is, and you know when I started I didn't even know he existed. It was only maybe two years after I was started making the film that I discovered that he was alive and he existed. And that Tito had had one projectionist. I didn't know any of that when I started. He wouldn't be in the film because people who had worked for Tito, who had been in his personal staff, were very protective of Tito's image because it had been so exploited in the tabloid media. The only time Yugoslavia or Serbian press would report on anything to do with Tito in the 90s or 2000, 2005 was if there was some sensationalist discovery. Yavinkov was a Russian spy. Tito was an Austrian agent. These kinds of things. There was no ... Their attitudes towards anybody who came asking questions was no, I don't want to talk. With Bata Živojinović⁸³ he wouldn't talk because he told me he didn't want me to portray him as a partisan. Because politically he had moved elsewhere. Veljko Bulajić⁸⁴ didn't want to talk also because he makes films today and he is today a Montenegrin director living in Croatia and he has a whole other political agenda to satisfy, to find money for his films. So they all had very different reasons, but it took me long, long time to build the relationship of trust with them where they would let me not only film them, but to come back. Because I filmed at least three or four times with all of them in the space of three years. To come back with new archive, asking new questions. Say I found more things. Can we talk about this? Can we talk about that? It was really a relationship with each one of them. The other problem was access. Getting access to locations. Like Tito's bombed building. It took us a year to get access to film there. Even Avala Film in the beginning was very skeptical. They didn't want me to show how ruined they were. My problems came from there. There was no, in terms of the Ministry of Culture, no there was total disinterest. They didn't care. Nobody cared about anything, so it wasn't like anybody ... I got financing from the Ministry of Culture for the films. No, no it was just total disinterest in the topic. It was more really getting archives to allow me to go into the archives. It also took me a long time to get access to these papers that you see in the film of Tito's comments. That took almost a year. It was just being really kind of persistent.

Today, what do you think could be the legacy of all this history: film history, iconography, and historical events of Yugoslavia?

The film history for two specific reasons. One because the films were ... It's really funny. You know after France, Yugoslavia was the second country in Europe where domestic films were more watched than foreign films. There was a real love for Yugoslav cinema by people in Yugoslavia. I actually think that that has to do with the fact that workers in factories participated in financing these films, and so many people acted as extras. Particularly when they were serving their military service. If you walk around Belgrade and you meet men over 50 and you ask them what they did during their military service, half of them will tell you they were involved in a film shooting. Also

⁸² Qui si fa riferimento allo storico cine-operatore personale di Tito che per decenni ha proiettato film a casa del Maresciallo, è uno dei protagonisti del documentario *Cinema Komunisto*.

⁸³ Uno degli attori più famosi del cinema jugoslavo, soprattutto dei film partigiani.

⁸⁴ Regista di numerosi film jugoslavi tra cui *Kozara* (1962) e *Bitka na Neretvi* (*La battaglia della Neretva*, 1969).

because there was this organized system of showing films in schools, or bringing schools to see films in cinemas and bringing workers to see films. People really felt joint ownership of these films. They really did. When, even today, you show Yugoslav films on TV there is this feeling of "this is our films. We made them." I think in that sense these films will survive because people do see them as something that they helped create. That they really own. So the legacy of the films is, I think, going to survive. I also think that with time, this perception that we ... There is a general perception, particularly that these state financed films were all really simplistic and one dimensional and actually when you watch them they are not. Some are. Towards the end of the 70s but the films made in the 50s and 60s are absolutely not. They're very subtle and nuanced and complex and I think over time the appreciation for this will come back. People will begin to watch and think and reflect and they will understand that Yugoslav cinema carries new generation and even the older one. In terms of the iconography, I fear that that has fallen into ... I'm afraid that it's fallen into this kind of tourist perception of history. Which is, I think, a shame. It's almost fallen into kitsch in some ways. I think that's a shame, but I don't know how you can reclaim that. When it does get activated and recycled, it happens in such kitschy ways that it's kind of-

Do you think it's because of what happened in the 90s or it's something maybe "normal"?

I don't know. Not so much because ... That's a really good question. I don't know. It's a little bit like thinking is the iconography of the Roman empire do they perceive Asterix and Obelix, I honestly don't know, but I'm afraid that that's where the Yugoslav iconography's heading. Into this kind of commercialized, touristy, kind of souvenir type, which I think is a shame. Which I really think is a shame. One really good example of that is this idea of the monuments, which are now like: oh look at these spaceship type monuments. There's no appreciation of the narrative of suffering and sacrifice behind the constructions of all of these monuments. There's a real disassociation from the visual kind of iconography and the narrative. The truly heroic, whatever you think of ideologically of the partisan movement. In terms of the price they paid with their lives it's really worthy of respect. I don't feel that when people now make these coffee table books of these cool Yugoslav monuments from the 50s and 60s they've completely divorced them from the historical story and I have a real problem with that. I have a real problem with that.

In fact you can't see monuments or visual traces of Yugoslavia in Belgrade, that was the main city of Yugoslavia. You can't see it. You can see monuments and places of memory of older history, but not of the most recent one.

That's true.

Except the Museum of Yugoslav History. And that museum is like separated, isolated from the other parts of the city. It's like a beautiful island.

It is. The museum is an interesting problem. It is. That's absolutely true. The only place in Belgrade where you can see, you could have seen an Avala film. You could see it at the museum. You can see it in the French park near Belgrade, by the big building of the federal government and that is really all that you can see of the traces of Yugoslavia. That's really, it speaks to this violence that I feel was done here. And even the museum itself is an interesting problem because it is a museum that was created out of two museums. Not very successfully married together. They changed their name two weeks ago. They're no longer The Museum of Yugoslav History. They're now called The Museum of Yugoslavia because they didn't want the word history to indicate that the story of Yugoslavia is only in the past, which is really fascinating. There's a great documentary.

I don't know if you've seen it. Not maybe aesthetically so great, but really emotionally spot on, called *The Disappearance of Heroes*, by a guy called Ivan Mandić. His film is about the changing of names of streets in Belgrade and the disappearance of these markings on walls of buildings. That here used to be some partisan newspaper or you know. His whole film is about why, why are the streets being renamed? I think he does a great job of showing how history is being erased from our public spaces here.

The two last questions. Do you think it's still important to talk about that period through cinema?

Yes. Very. Very, but so like I said, I'm not a film historian and that was never my ... I'm not qualified really to talk about the history of Yugoslav cinema, but I do feel that in the 90s, particularly because it was the political climate of the time and every argument against Yugoslavia was a welcome argument, the research was heavily focused on the dissident films. The Black Wave, dissident film makers, who paid the price for speaking out against that communist system. And as a result, I feel like the last 25 years of film history research in the former Yugoslavia were oriented on these banned films, forbidden films. With the kind of generalized understanding that the other cinema is not worth researching because it's all propaganda and it's one dimensional. I'm really hoping that some generation of film scholars will come along that will start looking at those films as well and looking at how cinema was used. There's no doubt about it, but what were the negotiations that were taking place between the authors and the system in order to tell certain stories? And how complexly these stories ended up being told. I just feel it's been completely neglected in film history research here. I think that's really important. And then-

Why do you think it was very important this refusal of Yugoslav history in the 90s?

Because you needed an argument. It's most visible in Croatia actually. More visible than in Serbia because Serbia is the only country that didn't leave Yugoslavia. Everybody else left. Our narrative is slightly different, but for example if you look at Croatia, if you're going to justify a war of separation and the narrative of kind of you're finally independence has been reached, it works perfectly for you to portray Yugoslavia as a prison of nations where you could not fight for your ethnic group. So I think in that same way, for most of the republics of Yugoslavia, the justification for the 90s came from portraying Yugoslavia as an oppressive country.

And in Serbia was it different?

In Serbia it was schizophrenic because if you listened Milošević's speeches from the late 80s and the early 90s he talks interchangeably of saving Yugoslavia and saving Serbia. He goes from "Long live Serbia" to "Long live Yugoslavia" and back. And so it was funny because he portrayed himself at the same time as the savior of Yugoslavia and as the person who will save the Serbian position within Yugoslavia, which is to say who will ultimately, even though this was never said that way, make a Serb dominated Yugoslavia. But for the generation of partisan believers, for the oldest generation who attended Milošević's rally, he was going to save Yugoslavia. Then for a younger generation, I would say people in their 40s and 50s, he was finally going to give Serbs their ... And so it's schizophrenic because he managed to speak to two interest groups who were actually geometrically opposed, at the same time. That's actually, when you watch his speeches, it's actually a real accomplishment of demagoguery. It's actually kind of unbelievable how he manages to marry these two things into one. I don't really know if this answers your question, but there was a real need for that political period to say Serbs were oppressed in Yugoslavia. The orthodox, Serb religion, was oppressed in Yugoslavia. If you could point all of this, you could justify the war. You

could justify the war. And so, I think, that's why the 90s were a period of denying every other aspect of Yugoslavia that could have been positive.

Do you think that art, cinema in particular, could be a medium of re-elaboration of the war trauma, that cinema, at a personal and collective level, could offer a kind of therapy of memory?

I really hope so. I mean I think that's why I make films, in a way. Because I studied politics. I was going to be a political activist. And then when I was in the second year, third year of university, we had the revolution and I was quite active at the time and I completely lost belief in any political ... I lost faith in the power of political engagement. I just don't believe that the world is going to be changed through political action anymore. And so when I started making documentaries it was a little bit like I'd found a language that I believe in. That I have faith in. And so I believe in the power of communication through cinema and I make what I see as cinema documentaries for a reason. Because I want the watching of these films to be communal experience. I want people to watch them in a cinema. I want them to watch together. And for me, in that sense, making the film is very therapeutic and I hope that to many people who watched it, watching it was therapeutic, you know. And I had even experiences, when I went to Algeria with my film, I even experienced ... I walked into the cinema while the end credits were rolling and there was an old woman standing watching the ending credits crying. I've had a lot of experiences like that and so I do think it helps people relive something that they've missed. In that sense, it's very nostalgic. Yes. But because I really think it's a little bit like going through your family photo album. That you go back to images that were taken from you. And also I hope that I've done so many Q&As, I've done so many conversations after the film, for me the whole experience is the film and then the conversation after. That's why I traveled for two years because I wanted to be present for as many of these conversations as possible. In Cairo we had an amazing conversation with audiences there about Egyptian cinema and Nasser and this whole idea of how cinema plays a role in the construction of the national consciousness. And does it preserve the national consciousness after the moment has passed and so on. I really, I believe. I don't think I'd be making films if there wasn't also this moment of communication that happens. For me the film wasn't finished when I finished making it. It was only after maybe three or four years of its distribution that I finally began to feel like I'd finished with the film. I hope it does. I really hope it does play some kind of role.

Interview with Srđan Vuletić

I would like to start from the SaGA documentaries. Today if you were a school teacher, would you use the SaGA documentaries to explain how was the siege of Sarajevo to the younger generations, who were born after the war?

Yes, definitely yes and listen. Sometimes we have requests from younger generation to watch those films because they want to hear firsthand what are our experiences or working during the siege, you know? But usually I don't like to show my work because so many people already showed it and talk about it so I opt to show one movie that is called *Waiting for Parcels*⁸⁵, I don't know if you've seen this movie *Waiting for Parcels*? It's done by Vuk Janić, one documentarist who later left for Holland. His documentary stuff older generation than me and Pjer and all those young people that started during the war. So, in this movie, *Waiting for Parcels*, it's movie without dialogue. Documentary. Where he only shows the people, faces of people, who are lining up in front of the lists of names who got parcel with food from outside. So it's interesting, during the siege in Sarajevo, there was no food, it was really bad situation, and one of the only few sources of food and source to get anything was to get parcel from outside. Usually it was through Red Cross or Adventist Church. So it was called ADRA. And they did have on different places in the city, these lists. What this guy did? He just put camera, like candid camera, he hide camera, he just shoot the faces and you can see people looking. And then all the sudden they are happy, bliss, they find their name, they go somewhere. Or you can see somebody looking for his name seven times and then you see nervous guy behind him who wants to see, you know. For some reason, I always screen this film to younger generation. Because I think that's good way of documentary thinking. It can only be shot during the siege. People were desperate for food. You see the level of happiness is unimaginable when you see the faces of people, man or woman, who find their name on the list. And also disappointment ... So, for me, this is a kind of documentary where you can do it now and only now and never again anymore. So this movie now, cannot be recreated. That's one of those documentaries, reconstruction will not work. So that is my point of view pretty much, general, point of view of SaGA documentaries. When you watch them now, they still hold water. Because they stay, they captured in a good way, one state of mind, they captured in a good way time and space of one city in the world. And the logic behind it was right. I will tell you story about *I burnt legs*⁸⁶. Because it was one of the first documentaries done during the SaGA period. And it was the first, it was the very first documentary done in this ... we say it in our language, in the first phase because I was there. So how it happened: I worked at the hospital. And I got invited because I was already film student so I already made some films. I was invited to do some documentary, but for some reason I was not feeling at ease with the subject. Because they told us, you can take camera, you shoot whatever you want. Okay. But I was really afraid. Because it was highly charged time like today. But it's even more charged time politically. It was in terms that everybody could misuse or abuse your statement. Abuse it. Take one part of your movie, show it as a propaganda. So I tried how to do anything that will not, that cannot be used as a propaganda. That was my point of view. And then I started to think: okay.

Was there the risk that the message of your documentaries passed for propaganda?

⁸⁵ *Čekajući paket* (*Waiting for parcel*, 1993) di Vuk Janić

⁸⁶ *Palio sam noge* (*I burnt legs*, 1993) di Srđan Vuletić

Yes. We didn't want to be, I didn't want to be part of any propaganda machine. For me, that's the low, low, low way. That's not art, that's not documentary. But that's how I tell you I tried to find the form that cannot be abused and misused, you know. And you know what? I had this feeling like most of us people living here that we had this problem with CNN, BBC, any news, because it was just numbers. Like today, Iraq and Syria. You know, today you go on Facebook, not Facebook ... You go on web or you go on watch TV. It's 11 dead, 70 wounded. 50 dead ... it's just numbers. You cannot relate to the numbers. And that was our problem. Because we were naïve at the time: how cannot world see that we are ... No. World cannot relate to your problem, to your pain, because they cannot relate to numbers. And then I said to myself: okay, I'll do this thing. I'll do about regular people, normal people, in un-normal situation. And the thing that nobody can say that I did shape the truth or I did ... I forgot the name, I forgot the word in English ... That I did distort- Distort the truth. So I said I will tell my testimony so nobody can tell me that I faked. So I gave my own testimony. So I start my own experience, because I knew that's material that I know the most. Because in this moment, for me it was big problem, I didn't want to stumble across somebody who would tell me something in camera and in two years it will turn out this is not true. Or this person will become somebody I wouldn't like to be related to. So I said, there is only one thing that is pure for me, one hundred percent for me. It's my own testimony. Of course, I will upgrade my movie with the little things in this movie, with this kid, without him because I worked in hospital I know all those people. I knew them. And that was my point. Then, later, it turned out that these little films from SaGA, and still today, are better information about siege of Sarajevo than hundreds and hundreds of little info, reportages, things that all people did, all these TV stations did during the war. Because you relate to people, you relate not to facts, but you relate to special state of mind, special emotion, and then you can somehow understand the problem of those people is little. It's not political. So because my focus during the war ... if you watch all of my war films, it's my focus is that I tried to show the people in Sarajevo, because that's where I live, people in Sarajevo, regardless of ethnic background, regardless of any background, political background, are only just people who were expose to war even without willing to be in the war. So it's about civic society, civilians.

So it would be useful to have an archive, even an online archive of all your works. It's not so easy to find them and to see them.

There are some of the films are on Vimeo some are on YouTube. It's a problem that we later on the SaGA group split. And problem we split in a way that we never solved rights of authors and all those things that we were not thinking about during the war came to ... They came back to us later and we never solved it in a proper way. So that's why some films are on DVD, some films are on Vimeo. It's not structured and not organized.

But as a group in that time, did you have an awareness and in some way an intention, to give a testimony of what happened?

Look, I tell you my point of view. I don't know what the others say. I tell you exactly what I think. So *I Burnt Legs* was the first movie in form of testimony. It was first. Before that, it was *Confession of a Monster*, it was testimony from somebody who was in interrogated and there was Čamac⁸⁷ done by Pjer Žalica about one guy who gives testimony, you know, also third phase. But this first phase was something. And both guys are to say in those documentaries that we follow

⁸⁷ Čamac (*A man called "Boat"*, 1992) di Pjer Žalica

were soldiers. So it's very hard then to move it from propaganda, from infotainment... So I start this whole thing with civilians. In this case, it was myself and one boy. So later, because the response was great, later SaGA as a group ... I personally like this first part of SaGA films. The films were not pretentious. It was just idea, go out with the camera, shoot, capture the moment, and that's it.

Because you were more free...?

Yes, you were free and just wherever you took camera there was something going on. But later, in SaGA works, there was more, the people rationalized little bit. People rationalized. That's in my opinion. It doesn't mean films were not as good as in beginning. But people rationalized and then there was some kind of production. You know, you can see some production. It was not one day or two days of shooting. It was seven days of shooting with the crew and sometimes even the light and something. So it's kind of reconstruction ... So these films, in second part of Saga period during war, I'm not big fan. Now I can say-

What was the starting point of the second phase?

It's a point after 1994. After first is big, how you say, there was this big ... like cease-fire period in night four. And during that and after that ... So in '94, it was like open road. It was not siege. But it was so called Blue Road. The UN was controlling. So people could go in and out. Food came in after a year and a half. Stuff like that. Black market was flourishing. And now I am completely ... now if you ask me, if there is something, one of those things that I missed to shoot: '94, to shoot black market in Sarajevo. Because now people tend to avoid this thing. In black market, you could buy everything. But the prices were tenfold of regular prices. You know what I'm saying. So that was the way to take cash out of people. So Sarajevo has bad and good part. Good part is cosmopolitan view. People trying to do multi-ethnic society, and blah blah blah, but on the other hand, then you have people who didn't want multi-ethnic society ... and it was parallel process. So for me, my work was on good part: civic society, no political background, we are all together, Europeans. But there was the other part, now, if I could go back, I would little bit cover this story also.

And MGM Sarajevo⁸⁸ is something-

Look-

Is it something like this second phase ?

Yes, but *MGM Sarajevo* is special, okay. Later Mirza Idrizović liked my movie really somebody told him: why don't you make like Srdjan, but you do it every day, like a diary of film director. And he did it. And it's good. It's good. He was so smart because he was persistent. He shot many of those. But *MGM*, I think it's good. *MGM* is good because it was production thinking. For me, it's funny thing about *MGM*, for me it's much better than all those three things when you watch them

⁸⁸ *MGM Sarajevo* è un progetto del gruppo SaGA, un film collettivo che nasce dal montaggio di *Confession of Monster* di Ademir Kenović e Ismet Arnautalić, *Godot-Sarajevo* di Pjer Žalica e *Diary of Filmmaker* di Mirza Idrizović. Il film è stato presentato nel 1994 al festival di Cannes nella sezione Quinzaine des Realisateurs.

apart, *MGM* is better. It's the one. You know, *Confessions of Monster*, *Waiting for Godot*⁸⁹, and *Diary of Filmmaker*. When you watch them apart, they're not so important and powerful. So I think it was right choice to take Pjer Žalica as a director. Because he has this feeling as a former musician, he has this feeling of freedom and tempo, and he did it really good. So that is interesting. I would not include *MGM* in this. But I would always so that *Diary of filmmaker* and *Waiting for Godot* was little bit too long, too big for what it is. But it's great documents still. And, for example, I was assistant director in a movie called *Bums and Dogs*⁹⁰. For example that was exactly the movie that showed is changed and shift in thinking. So for me, that movie it's late, he also died, Zlatko Lavanić. I really like his first films of Zlatko Lavanić. These movies were shift in some ways, some cases, now you direct those people. Now you want to make like a semi-fiction out of ... It was much better to shoot these dogs, for me, I saw those dogs all the time around, walking around city, trying to eat something. It's much stronger than this movie. I was assistant director. I had problems even during the shooting. I said this is for me too much. Too much of reconstruction. Just should let those people go. Although idea is noble idea, that in the times of wars, it's bums and regular people and dogs, we all live the same lives of a kind. But somehow this shift into this thing... For me, at the moment, when the authors start to be aware that their films could go abroad and be watched, it's dumb.

And how was the reaction-

But I have to say the BBC, this BBC series, *Street Under The Siege*⁹¹, which was Ademir Kenović idea, I think-

Yeah, I know.

I think that's very good. That is very good, because you need to see one group of people day to day. Because then you can see also one part of siege. Good, you can catch the spirit of siege. Today is great, tomorrow is shit. Today we sit here all together. Tomorrow, one of us is not here because he or she is dead. That you get when you have a series.

And how was the reaction of the public here?

That's interesting question. I just had one woman from Switzerland who was also researching, and she was astonished to realize this. There was no electricity in Sarajevo, okay? So the only way for public to see it was if they did have electricity at the time when it was screened on the public TV. Theaters are not working, so it was impossible. So I remember during the war, there was a show called War Art on TV. And they aired, for example, *I Burnt Legs* first. You know, I have to say I was little bit afraid when I heard that they will screen my movie, because I thought it's so many more important things going on than my movie and how people will react to my own testimony. But it turned out it was really great. People who had a chance to see it, they said, yes, yes, you captured, that's how we feel. For some reason, it clicked really well. And It happens even

⁸⁹ Il regista si riferisce al documentario *Godot-Sarajevo*, realizzato da Pjer Žalica, che segue la visita di Susan Sontag a Sarajevo nel 1993 e l'allestimento dello spettacolo *Waiting for Godot* con una compagnia di attori locali.

⁹⁰ *Skitnice i psi (Bums and dogs, 1993)* di Zlatko Lavanić

⁹¹ *Street under the siege (1993-1994)* è un lavoro collettivo del gruppo SaGA. Prodotto da Point du jour (Francia) e BBC 2 (UK), è un progetto seriale di cortometraggi documentari (della durata di 2 minuti) con storie degli abitanti di una via di Sarajevo durante l'assedio. Questi corti erano trasmessi quotidianamente da BBC.

today, people who were in siege, and who see it, because sometimes they screen it again or they see it on Vimeo. They call and say yes that's exactly how I felt. So in this movie, for some reason, it's captured the spirit ... you are little bit lost, you know, in the war. You can't pretend that you have composure, but you are lost and that movie shows it in a good way. So reaction of public, it's again, it's just crazy to say it, but first of all they aired it in public TV in a time that there was no electricity, so I don't know, it's only people who had electricity at that moment could see. And only later people could see it, which is funny.

It's very interesting. And were they screened in other countries of the former Yugoslav homeland? I'm very interested in the reactions in other Yugoslav countries.

Look, the point is that these films first were screened in cities like San Francisco and Cannes and I don't know and these international festivals. And they were screened to a very good reception, it was very good, because everybody outside understood that's authentic voice. That's authentic language. It's not fabricated CNN, BBC, whatever the news voice. So people could realize this is original voice of siege. For that reason, it was screened everywhere. But funny thing, it was not screened in Zagreb or Belgrade. It was screened later in Ljubljana, during the war. The way how they came, for example, I know how films came to Serbia. It was, for example, Dušan Makavejev who saw all those films. He recognized that this is what we have to see and show in Serbia. Because they did have another kind of propaganda machine in Serbia during the 90s and they did have this, even still today maybe, at some level, they have this media blockage that was the honest stuff. And he said now this is really, that's something, little something. Because it's not politically charged in this way, it's just people to people and it works. It worked. So he, through , somehow he sent these and he organized some screenings. Usually it was through Dušan Makavejev they organized a screening, some organizations in the beginning, some NGOs and stuff like that because nobody from state ... In Ljubljana , they screened it pretty fast, but I don't know in Zagreb, when it was the first time maybe. I really don't know for Croatia. So it was not directly out of Sarajevo to Belgrade and Zagreb, but it was all the way around San Francisco and New York, here. As if they waited for kind of quality stamp and authorization from outside to-

International festivals?

Yes, yes.

So you can't say anything about the reaction of the public... It could be very interesting.

For that time, everybody who will tell you reaction of public will lie. Because there was no reaction, films were not screened. I tell you, it was on TV and that's it. Who ... I didn't have electricity. My parents couldn't see it.

It would be very interesting about today.

Okay, I tell you. In 2012, Sarajevo Film Festival organized 20 years of beginning of war. They screened it all over again. And it was interesting to find those photos, maybe I have them, because we screened them in this same street where *Street under the siege* was shot. So we put improvised screen and on the street people were standing. We made a barbecue and everything. It was full seat, because idea was if we have survived people from this city's also to make screening for them. And it was fantastic. It was really, really, really good reception. For me, at first

I was literally astounded that this film still works, in terms that they somehow survive the test of time. It was not films of the moment that work only in certain periods. They still work, people still watch them, people show them in schools still. And for some reason people who lived in Sarajevo, they felt again this original voice of that time. That's important.

Did you have any surprise from abroad, from the public abroad, outside Yugoslav area?

What do you mean with surprise?

In the reaction of people, because I don't think that abroad, even in Italy, that we are near to you, to your countries. I think that we didn't receive completely clear and true information about the siege. Especially about Bosnian war.

Listen, when you say public, you have to understand that for documentaries in general, it's a limited public. Unless you are Michael Moore and your film is screening in Rai 1, there is no big public. Now, I can tell you 10 fantastic documentaries and people in Italy never heard of it. So it's quite logical that in Italy, like in France and England, people are confused because they read mainstream media. But people who want to dive a little bit deeper, they have our films as one, how you say, part of material for research. So to speak about general reaction of public it's a little bit pretentious. But the films are shown to people everywhere. And people write books about it. Not books, they mention those films in different books, especially about documentaries. Or people who try to, how you say, research and to analyze new post-Yugoslavia in films. It's a mainstay there, the SaGA films, always, how to say, represented in some chapter. So now I have people from time to time that are contacting me through mail and asking some questions, so on. Usually it's good reaction. But I have to say since we never solved this problem among us in SaGA, the films were not aired too much on TVs and that's a problem. I mean that's not a problem, films are old now. Twenty years or more than twenty years old. But reactions were always good.

In these weeks that I am staying here in Sarajevo, I noticed that there are many events, like films, exhibitions, theatrical plays, dealing with the past, dealing with the war. Do you think that there is still the need to re-elaborate and to face what happened? At the intellectual level, but even for the common people?

Look, when you ask me these questions, we are talking about many different issues. One issue is unfortunately, even today, there is no consensus of why war started, how it started, and it's not among ethnic lines. It's even in Sarajevo, when you put seven people in one room, seven people will not agree among themselves. So that's one thing. So from that point of view, there's still need to give, everyone wants to give her own or his own little insight or point of view how we deal with past, how was the past. But in my opinion, now, we have a big problem here. I call them cultural vulture. Because, for some people that are half amateurs, there's no other way to fund the project, to attract some money to project unless they say, oh it will deal with the pain, the suffering. So basically I tell you, 97% of all those things, books, theater plays, films dealing with war, is plain shit. Plain shit. There's no artistic value whatsoever.

But do you mean even authors from here?

Authors from here! I'm telling only about authors from here. It's plain shit, believe me. If you stay a little bit longer, you would know. So I need 20000 Euros to do a little documentary about this little crime during the war. Or big crime. It's easier to get these 20000 Euros if I do about this thing

than if I do it about hospital problem today. And hospital problem today, we have big problems in hospitals now, because it's not organized very well and so on. So this problem of hospital is much bigger for our normal life today than problem of some crime that happened in '93, let's say. Which is already covered by international Hague tribunal, our police, international police, you know. So-

So in that way-

So- sorry for interrupting, that's why I tell it's cultural vulture. You have a little budget for culture in Bosnia and you have big drain of money to this so called manifestation of commemoration, of celebration ... every little, little part of Sarajevo, every two or three day, they all a cop. And it's always under the culture. And basically, it's not the culture. It's more religious. They say prayer and that's it. But they think money. So that's why I say 97% of all together, there is no artistic value, and it's for me, it just problem of how this society has no culture. Our politics ... even there is this thing, why there is no war about Srebrenica ... there is no film about Srebrenica here in Bosnia.

It's a big question.

It's a big question. I tell you. First, everybody say you know Spielberg did *Schindler's List*, how can you do, how can you do, not me, but any of us here, a film about ... but I say look, you just said Spielberg. First, have you ever asked how much did it cost this movie? And on parallel, you are cutting down the budget for film production every year. That's one thing. Secondly, we must have film about Srebrenica. Politicians say okay. Then if we must, then you don't ask how much will it cost. Then you change the paradigm. It's what we have to give to have film about Srebrenica done in proper way. So it's not only about money, but it's about perspective of thinking. If somebody wants to have Rolls Royce for the money of a Cinquecento, it doesn't work that way. And also, they want to control all content. So we saw on the case of Angelina Jolie, who is world renowned, she has escaped from here. She made bad movie, okay, that's another problem, but she has escaped from here instead of shooting film here. Because there were some people, there is good word in English, minders. Minders. They wanted to instruct, to input her some minders. But listen, she doesn't have minders in Hollywood. She just said okay then I will not shoot film here. I will go to Hungary where ... So it's complex problem. Don't ask me why we don't film about Srebrenica. If you need film about Srebrenica, then do everything to make conditions for shooting of a film in Srebrenica, and not to kill culture and then ask how can it be, you know.

So the solution could be to have more financing from here...

Of course, of course. First, let's separate two things. Film about Srebrenica: if you say we must have quality film of Srebrenica, then open your pocket. Because it's not going to be cheap. Any war film is not cheap. And don't ask from authors to be your little political slaves when you will put ... the stories of people are so much tragic anyway, don't use it for today's agenda. That's one thing. Secondly, if that's separating cinematography, it's killed. There is no system. Danis Tanović who won Oscar, the last two films he shot, for the last film he shot with money from abroad mostly. And the movie ... first impulse was from outside about this text by Bernard-Henri Levy and so on. And movie before that is *An episode in the life of an iron picker*⁹² was done with 9000 euro. It's one dinner of our politicians. One dinner. And they like to be on red carpet.

⁹² *Epizoda u životu berača željeza* (*An episode in the life of an iron picker*, 2013) di Danis Tanović

And they are very different.

Yes.

Even with international financing, would you consider yourselves as free authors?

No, problem is following: that our politicians of all three ethnic groups, they don't consider culture as important for the ... they see us, especially us internationally renowned people, they don't see them as friends. Because they have ... our block of politicians have the same I think in Italy, everywhere, what will you do for me? But we don't work for them. We are authors. We are artists. We do movies for whole humanity. I want my movie to be seen in Zimbabwe. But because they recognize this problem, it goes across the national boundaries, across the division, it's not interesting for them. What they understand as a culture, ethnic culture, is little things really close to religious ceremonies. So for Muslims these little prayers, they sing, same with Serbia and they have some old singing choirs, same with Catholic politicians ... So, I don't have anything against, but nowhere in the world this is a representative. It's just really narrow. It just narrows one human being just to religious level. But with films, we deal with emotions that go across the countries and groups. We've tried to find some common sense, how to go further ... So, I'll answer to your question: so when they recognized this thing, that we are not working anything for them from their perspective, they are cutting down the budget for cinematography. And now the budget is 1 million of euro for per year. In Croatia, just regular beginner gets almost 1 million euro to shoot his movie. So they don't intervene too much in content. So that's what I wanted to tell you. They don't intervene to content. They even don't care. But they know with such a low profile, films, that you cannot do any damage to their way, how they understand this country and stuff like this.

Coming to your last fiction film⁹³, some years ago, in an interview⁹⁴, I asked you why for the main characters it's hard to be fine, it's so hard to be nice and honest in Bosnia. And you answered that the honesty and kindness were considered as a sort of weakness.

Yes. It still is.

What is your answer today?

Today I will answer you the same. Because they ... it's always taken as a weakness. It's some kind of mistaken for a weakness. In some way more nice here you are, it seems that you hide something. And if you are tough and you have this argumentative character and if you scream and yell at somebody, then you have chance to do something. Because for some reason, I don't know why and how, for some reason if you do your job in proper way, you are somehow marginalized. I now where it comes from. It comes from, for example, my father is a surgeon. He works in hospital all his life. He's really good at his job. He gets less money than average criminal, little criminal, not to mention big criminals, people who work in municipality and then you want to build the house, you have to give him 10000 euro and you will get permit and then of course the value, the system of values is completely upside down. And my father, who is the nicest person in the world and he's like any other of his sort, this guy who doesn't steal, who doesn't lie, who

⁹³ Il film è *Teško je biti fin* (*It's hard to be nice*, 2007)

⁹⁴ L'intervista è contenuta in Silvia Badon, *Esperienze di cinema dalle ceneri della Jugoslavia. Bosnia Erzegovina*, Ancona, Editrice Gabbiano, 2012

works every day hard, he doesn't stand chance in this society. So then, for that reason, you have to be tough, you have to be cruel. It still is, and this movie works perfectly still here.

In the same film, there is an intense nostalgic moment at the former Olympic site-

Yes, yes, yes.

Is it still working even today, is it representative of a collective feeling even today?

Yeah, yes it is but not for everybody. The younger generations who are born after the Olympics, they have no idea what it was and how it was before. So I don't say, now, look let me tell you. There is this term called, Yugonostalgic people. But you know, you cannot forbid to people that they like something that was here before. You cannot forbid, people fell in love during that time. Did some little stupid things that they like ... everybody likes his or her own childhood. You cannot forbid them that. And we came to the point where people were: No! You are like ... Fuck you. I'll tell you this ... Bosnia is better example than Croatia or Serbia, but I'll tell you this, in former Yugoslavia, I tell you my point of view. In former Yugoslavia, 90% of people lived really nice and 10 % were fucked by the communist regime. Now this ten percent are in power and they fuck 90% of the people. And this 90% of people still think that this regime was better than this, and what they call democracy is just okay. Nominally, it is democracy, you have more parties, but the politicians are so arrogant, so socially irresponsible, that nobody likes ... now, if you have somebody who goes and blows himself up in presidency, half of the country will laugh. Believe me. Very few people will feel empathy. Unfortunately. I say, unfortunately this is the way ... don't say unfortunate because I like these political elite, but the situation is not good. People are hungry, people are not employed, people are empty, and you cannot say, and everybody knows it, and how can you forbid me to say that before was better? Because I know that at least people were not hungry. At least people were employed. Salaries were low, but at least you did something, you worked. Look, to come back to your question: the collective feeling, collective memory, the people of my age, I'm 45 now, who can remember ... they don't necessarily think of Yugoslavia in terms of political system and they liked this previous system. It's not only about system. It's not only about childhood and emotion. It's also about ... you will often hear ... So they are nostalgic of this system of values, in former Yugoslavia, if you are a thief, you are just a thief, man. In former Yugoslavia, you could not go out and spit in police. No. That's not good. We have this problem that policemen now, when they see problem, they just go on the other side. They don't go to see what's going on. Because there is nobody behind him. But now ... I'll tell you better example: in former Yugoslavia, it was impossible to ride a car, kill somebody, and next morning you are out. Now it's possible. Nobody knows how. We have so many people killed. There was a girl killed right in front of the door of Presidency. To be even more ironic, it was girl from Serbia who was in for some symposium for peace. And he was riding car fast like an everyday after that day, it still, you just go there in front of our presidency, and you see cars running like crazy, like mad dogs, and you want to tell me we have organized state? You are not able in front of the door of the presidency to control the traffic. So that's when people are nostalgic, they are nostalgic to some kind of order. Because what we have now it's complete disorder.

The last two questions: do you think that you as an artist would have the duty, the responsibility to keep alive the memory of what happened in Bosnia in the '90s?

As far as I'm concerned, and yeah, I speak in my name, I gave a lot already. I did ... it's not already to keep and preserve some voice ... I was one of those original voices, now they have to

preserve my voice. So that's for ... as far as I'm concerned, I will not do things about war anymore. And I don't care, believe me. Yeah, that's my answer.

And do you think that Art, like cinema, theater, and so on, could be a medium for the re-elaboration of war trauma, that could offer in some way a therapy of memory even today?

Yes, listen this. The other day, I saw one story in the news about one woman who lost a son. And she said that she hated every Serb. And she said I became nationalistic. I slept, woke up, as big nationalistic, chauvinistic person. And then at some meeting, she met one father of Serbian soldier who died near the place where her son died. Same front. And they started to talk. And then, she said then this thing changed my life completely. Because she said, I completely stopped about thinking who was what side and what was ... I just saw that this guy is same pain as I am. And nothing will bring back their sons. So what happened? They met in some kind of workshop organized by, of course, some foreign NGO. Because our politicians don't give a shit. They like people to hate each other. Even though they say they are for peace. So what happened, they were in this symposium. Everybody was telling their stories. And she told her story, he told, that's where they met. So you see, she said it changed my life. She said now I live better. Now I wake up as a little bit happier person because I know I'm not alone in all of this and there is some people who understand me and I have bigger cause in my life to help somebody and so on. So the telling of stories, with film, theater, books... You can tell some stories in different ways, in different forms, but you can tell some stories. So if we are telling these stories, it's really, really important that these stories have good potential to heal this society from war trauma.

From all parts?

Yeah. Yes. Because if it's not working for all parts, then it's not art. You know art, it works only... you know, like to say the big difference between former regime and now is that communists liked culture. Tito liked films especially. So for example, after the second world war, what they say, they say, you will make dom kulture, house of culture, everywhere. They went to the length that they even built home of the culture in little villages, because they knew culture brings people together. It is not important if you are Serb, Croat, Bosniac, Muslim, Catholic, Orthodox, Atheist, culture will bring you ... because there will be dance, there will be movies, there will be food, and drink a little bit and beer, and that's a quality. So it'll bring people together. These people, these political elite in Bosnia, and the same in Serbia and Croatia, after the war, you just go, the house of cultures are either destroyed, closed down, or some religious institution came in. And they aggressively built religious buildings because they know however open religion is, however they say they are for peace and peaceful, it's always exclusively one group of people. It's not for everybody. So it's huge difference. It's huge difference. Communists were very smarter. Communists were very civilized than our own leaders today.

Interview with Pjer Žalica

About your experience in SaGA group. If you were school teacher, would you use today SaGA documentaries to explain what the siege and what war were?

But I'm using it, because I'm a teacher.

It's prefect.

I'm using it. Regularly, we have the subject "Filming and making theater under the siege". And it's not all ... I mean Sarajevo is the topic, but also we are referring on some other ... It's about making art in extremely difficult circumstances. And SaGA movies are basics, if we are talking about film. Do you want me to explain why?

I'm interested in the relevance of those documentaries today, even for new generations.

I mean it's quite interesting, you know. We have students from region. Almost half and half, half people are from Bosnia and the other half is from mostly Croatia, Serbia. Some people from Slovenia, Montenegro. Last years, more and more people from Montenegro. So you know, and the people from Bosnia they are not all from Sarajevo, you know so if you are from Sarajevo then it's kind of very specific point of view, it's something which had happened to us, we were under the siege. But in fact those movies are not just about the siege. If I remember, I made some movie about kids, *Children like any other*⁹⁵. So it is film based in Sarajevo, and main characters are kids from Sarajevo but this film is not telling: look how kids in Sarajevo are living horribly. I mean, it does, it's the content, but the idea is that it's unacceptable that any kids could have this kind of experience and trauma. So it's kind of interesting. So people who are from Sarajevo, I thought that they will have their point of view and people from outside, in this case, would have some other point of view, but that's not the question in fact, you know, because I think that we are not talking about war and aggression anymore, we are talking about because they are new generation, absolutely new, for them this war is something which was happened and which they still disgust, the consequences are so strong, that the war is still influencing their lives. If you are talking with people from Slovenia, it's less than if you are talking with people from Bosnia, of course. And it's different if you are talking in Serbia or Croatia. But when we started to watch movies and talk about the essence, then everybody reacting and analyzing are not the same, you know... In fact, when we were making this films, the only thing we wanted to avoid was to make propaganda films, you know, and we thought at the time, and still now I think, that it was one of the key points in my development, or in you know, when you're forming yourself and you ... Maybe it's too much, but yes, okay, it's really influenced you a lot and when you understand what's making the story and the only way how to say the idea is through characters. And if you have characters then it couldn't be propaganda, because if some character is propaganda, then he's funny character and he's bad character, you know, so then finally movie is not propaganda, you know. So, in those films you have characters and that's what's different from most of other films made in other wars, not just Sarajevo. And that's the main difference of journalism. I have nothing against journalism, I think

⁹⁵ *Djeca kao i sva druga (Children like any other, 1995)*

that CNN, BBC, all of these people, they make excellent job, but it's simply something different. Their main goal was information and our main goal was idea, so, you know.

Yeah, it's the external and the internal points of view.

No, no, not ... even if you are a journalist from Bosnia, your main tools would be to give an information. And our main cause was to say a general idea, a positive idea, to irradiate positive ideas. So there's a difference between art and journalism in general. And I think that we achieved through this few years of working in SaGA group to stay loyal to this commitment not to be propaganda, even though there are some films. One of my films is almost propaganda. I was not aware of it at the beginning.

Which one?

The first one I made, it's in fact before SaGA group, it was the first film made in this editing suit through those people, *A Man Called "Boat"*⁹⁶. It's about a sniper guy who was a sharpshooter, sniper, like this American sniper. So at the time I was amazed that the guy who was in same room with me ... He just left with the sniper rifle and get back tomorrow morning, you know, so I wonder what is it? And it seems it was obvious that he's quite skillful but also it was obvious that he's very nice person, not sick guy who want to kill nasty enemies of something, you know? So I wanted to make film about this paradox. But today I have like kind of worries that at the time I had no, because probably of my position I was quite younger and in the middle of war, I thought, okay, it's just a very strange portrayal of some human being. But this film, from this distance, you could find some kind of propaganda. You know, because at the end I'm like saying, okay, it's right for what he's doing, but it's not right for what the snipers from the other sides are doing, which is not right, I mean it's questionable.

I remember the words, the opinion of Ademir Kenović about Confession of Monster⁹⁷, he said that guy is finally a simple guy, and a part of the huge mechanism of war, of nationalistic propaganda.

So, do you agree?

It's an opinion. No, I've just remembered this when you talked about this guy, this sniper.

Well, I mean if you're asking, if I have to say something, I was shooting in a prison cell with this guy, what was his name, I don't remember ...Never mind. Strange, huh, I don't remember his name. But he has this nickname "pigman", because he had training how to slaughter a human being like a pig. So I spent a day with him in the prison cell, so I think, yes, in a way, he's a victim of circumstances. But he's an idiot. He's an evil guy. He's a guy who was able to rape, to kill women he raped, to slaughter absolutely innocent unknown people, you know. Maybe he would have some kind of diagnosis, like he's psychopath or something, I don't know, I'm not ... But he's guilty! No way, so I cannot accept any kind of justifying.

No, I agree.

⁹⁶ Čamac (*A man called "Boat"*, 1992)

⁹⁷ *Ispovijest monstruma* (*Confession of a monster*, 1992) di Ademir Kenović

Part of that story is that he's a victim of circumstances. If there were no war, probably he would not become a killer. But if he going to kill somebody or to rape someone, it's possible even without war, because he was obviously capable to do it. For nothing, I mean for nothing, he was just told you should do it, and he did it. He was not afraid. Nobody threatened him... But it was bizarre. In his prison cell, he offered me help, you know, to bring tripod or to, you know, and I didn't want to let him do it, so I asked some prison guards to do it. I didn't want to accept his help. So he was walking around with me, downstairs I remember in this prison here in Sarajevo, and he told me, oh it's so interesting to make film, it's so nice to be an actor, so maybe I could be an actor. I said instead of being rapist and murderer? and he says yeah, instead of that. So I mean, okay, in this general ...if you are politician, you would say what Ademir said. But if you are a filmmaker, I don't care about who ... When I was filming him, at the end, of course we are making film because that I share this point of view of Ademir, of course. But you cannot justify what this guy was doing, so it's very complex, you know. And what's the main point of this that even that guy was a victim is that the war was brutal, unnecessary, and it's horrible. I mean it's horrible, you can't control it. And anybody who had an idea, even Obama, he has an idea that he can ... Or Bush, that he can control war. He making mistake, you know? So that's why today we have ISIS, 'cause you cannot control it.

Do you think it could be useful to have an archive of old materials made by SaGA, even an online archive?

But there is an archive. I think that Ismet Arnautalić, he's the owner of SaGA ...

But a public one, a national public archive?

Oh okay, yeah. Some of materials are in New York, so I know that they are keeping it in New York and I know that SaGA has their own materials, but as the national ...yeah, of course. Partly tribunals have something I think, so that they were using something. And I think that the best archive about this war in former Yugoslavia is in Hague, so I don't agree with the idea of these institutions, but that's what they did with archiving all of it. I think that it's precious, it's really something, I mean it's ... All personal materials about was are kept there. So yes, of course that I agree that it would be much better if it's public domain than private domain, but you know I went out of that story at the beginning of '95 before we started *Perfect Circle*⁹⁸, I split the group so I was never owner. It's Ademir and Nuno, the two of them, they should ... And I've never signed a contract so I can keep right on all of my movies and materials.

And referring to your students, how would you consider their reaction to these documentaries?

We are treating those movies like any other films, so we are just analyzing it and putting it in context. Maybe a little bit more than other films, but if we are talking about German films in mid 30s, we doing the same thing, you know. So we are doing it very like scientifically, let's say. With this kind of approach, artistic scientific approach, analysis. But of course there are some reactions which are more than that, you know because it's very ... for some of them it's very personal.

It's part of their history in some way, recent history-

⁹⁸ *Savršeni krug* (*The perfect circle - Il cerchio perfetto*, 1997) di Ademir Kenović, primo film di finzione bosniaco, girato tra le macerie a Sarajevo.

In different way. You know when somebody from Belgrade comes, you know ... Luckily this new generation is aware, but I had student was kind of, he was not ashamed but it was unpleasant to him to watch these movies because he says: well, when I'm in this classes, I have feel of guilt and I don't want to have feel of guilt, I'm not guilty. You know, it's quite difficult. So I'm trying to keep it in borders of like, theory of art or science, to observe it and analyze it from a distance, if it's part of school program.

The different reactions of a new generation...

You know, it is different and... Well, sometimes there are ... for example, if I have class of ten people, at least eight people never saw any of those movies. They heard from some of them, and usually, first film I present to them is I burnt legs, because it's young film director as they are, in same city they are studying, at same academy he was student at. And it's for me, that's the best movie made in SaGA group. Even though it's not mine. So it's like multilayer approach to those students, because it's ... And it's always shocking, they are always shocked. First of all because the film is good, you know, it's student work also, lot of these films are student's work. Srđan was student, I was student at the very beginning, Danis made some film there, with Dino Mustafić they made one film together. And we were making the majority of films so I let them see that film and we talk about how it was to be student in that time. And they say, you know, how it's happened that we never saw this movie. Some of them never heard that they exist, so it's probably connected with your question about archive. But no, we are not kind of society who are using archives, so we would have this film archive in like national library or university library. I'm not sure that these people would go and ... probably they will look at these movies if they are available online, advertising this as some kind of freak show. It's, unfortunately. So yes, it would be very good to have it as public domain archive in a proper way, but I'm not sure that ... I think that more use of it would have international community, people from outside of Bosnia or people from Balkans. But people from like Serbia and Croatia, they would use it more than people from Bosnia, I'm sure.

Would they use more your materials?

They will watch it more, they will use it more-

It's interesting.

They will explore it more than our people. I don't have any scientific proof or any kind of theory why it is like that, but I have this feeling that we are a little bit like, we don't care.

Even new generations?

No, no, no, my generation, we are dying, we are not ... we are just ... Mick Jagger is ahead of us, so we are not important anymore. But Mick Jagger, he's out of European, he could die easily now. He was for Brexit.

I would like to understand. At that time in the-

During the war, in the activity of SaGA group, was there an intention, like a program, to leave a testimony, a complete testimony of what was happening?

I would feel much better and I would feel like some person if I would say yes. But if I said yes, I would lie, in my case.

Yeah, yeah, your opinion.

We were saying a lot of different things. At the moment, we become kind of ... more in the focus of interest, so we were traveling, which was very pleasant. So at 1994, and 1995, I was traveling a lot. Traveling and getting back to Sarajevo. So we were in the States, we were in France, we were in Hungary, in Russia, Italy, Germany few times, Great Britain. I mean, Mexico, different places, I don't know it was crazy. And at all of these places, we were saying things like that, you know, but when we were making these films...it was scream, we were not afraid. I mean, you are insane if you are not afraid, you know, but it was not out of fear. It was not a passport, we were not aware that we will be able to travel, because during the siege it was very pleasant if you have possibility to go out, and most of people never get back. And most of us, I think that just two or three persons stayed out abroad when they left. Everybody got back. Go and back, go and back, so I was ... in those two years, I think I was traveling like 15 times out of Bosnia and back. And it was quite difficult, you know, when you go to ... I remember when we come to Cannes, so we were at Cannes, it was not Cannes film festival but FIPA⁹⁹, very nice, this audio visual festival. And two days after it, you're going back to Sarajevo, I mean it's really shocking, you know. But people doing that. So it was kind of mission and we had a feeling that we are kind of missionaries. But like, Don Quixote, like peasant missionaries you know, without clear consciousness that we are doing. Ademir was very skillful to explain what we are doing and it sounds very nice, but you know you are human being in extreme circumstances and you are, you know ... it's really strange how fast you get used on worse things, you know. Like today's Friday? Tomorrow, Saturday, started war, it was just 24 hours. And then Tuesday, next Tuesday, it's reality, okay, I'm living in war. So you are not crying, at least people I know. Some people broke, you know everybody broke in a way. And by accident, I was sleeping in the editing room, 'cause part of the city where I was living was occupied at the very beginning and I came here, to downtown, to the center of the city. And I had nowhere to go and went to sleep there, where SaGA was before the war. And having camera and this guy, sniper, shooter near me, I thought I wanted to fight and the general who accepted me, asked me what I'm doing. I said I'm a student of film, of theater. And he said maybe you don't need to fight, try to do something else and he gave me these military papers so I was safe. And this military headquarter was like ten meters of this SaGA, so it was all, you know, there were no concepts, so I had camera, I had this guy. I took camera and I says, okay, can I go with you to the frontline? Because I really wanted to fight, in fact you know, because it was kind of normal reaction. So I was at frontline, made some shots, then made an interview with this guy and edited movie. Ademir saw the movie and said, okay, we should show it to wider audience, this film. And it was screened ... somewhere, I don't remember now. Somebody broadcasted it and Ademir said, okay, now we will make movies on daily basis and there will be more people, and we got it all together in some bigger space and started to make movies. Yes of course, we were sure that we are fighting serious war, making these films, but we did not have feeling that we are Templars or something, you know, some noble fighters. We were sure that we are on the right side, and we were sure that we are committed to right thing, just to show how brutal war is to ordinary people, unacceptably brutal. So basics of life were questioned, and even in these circumstances, people stay nice people. They kept their dignity ... Women, in besieged Sarajevo, they were really like princesses, I mean they were really nice, with attitude, dignity and everybody respect them ... I mean it was even much better in this civil way that it is now. Even though you could be killed.

⁹⁹ Festival International de Programmes Audiovisuels

Do you think it was better?

Now people were more polite, people were more focused on each other, they cared about each other. Probably because you know, we were on basics, we were back to basics. Of course, there were lot of violence, there were lot of crime but on level of this military and political leaders, it was not among people, it wasn't like today. And after war you know, we had this feeling that, okay, now we have state of democracy, we would, in this circumstances, probably be capable to build an economy, but it never happened. It was just stealing and corruption and ideology. Ideology during the siege, I'm not Muslim at all, so I don't have anybody. By origins I'm not Bosniak, whatever. But I was shocked watching Croatian, Serbian propaganda about it, you know, it was not like that at least in Sarajevo. Then it changed, of course. Today it's not racism but it's you know, it's clericalism, in Bosnia. Every part of Bosnia has its, not ethnicity, but has its religion. And in this, if you are fitting into this religious, so called quasi religious borders, then you are okay. It was not like that during the war. It changed little bit in '94 and '95. This part, like Bosnia part, becomes in a way, alike Serbia and Croatia. They just took that way. Even today, they were never so brutally nationalistic. But I think that it was a big mistake and that we lost a lot as whole people, even Serbians and Croats, you know.

What has happened to this memory of human condition during the siege after the war?

Disappeared! We were all together, then we become islands, just over the night. Okay, there were no salaries, there were no jobs, and anybody has his position, you are doing this, you are in this war time, you are being ... of course, there were lots of differences, because if you know somebody, then you will go something in municipality. If you are somebody who has no connections, then you will go to the frontline. But I think that everywhere it's like that. But when war finished, okay, now we are states, so suddenly there were companies, mostly state owned and prioritization and capitalism. We never had this kind of ... everybody saying transition, transition, and we never had transition. We had this kind of socialism which was communistic socialism... very strange kind of economy, quite successful, from this distance I would say quite successful. Not only in this region of borders I think, in short period of time. Globally we will understand that it was a fairy tale in comparison what we will face tomorrow in Europe. But it was okay, then we had war, which was destruction. And afterwards, okay, now it's capitalism and open market and everybody fights for itself, so just it was ... you know, nobody was prepared except sharks and you know sharks are usually focused only on survival and eating. So they ate everything, they kept power, and they will never change the power, they will never change the system, 'cause system is working, is in fact shaped for them. Why would you change something which is so good for you? You know what I mean, it's stupid, it's not logical. But, just after the war, it was lot of money around. So a lot of money came to Bosnia, huge amounts were stolen obviously, now we know. By locals and internationals equally and there were lot of money around, so everybody was getting some money for something and that money was not invested in the future. Like in rebuilding of infrastructure and economy, but into broken windows and roofs and I remember even in that time, people were saying, but it's much better if you give me a job and salary, and then I will take a loan and rebuild my house. Then you'll rebuild me a house and leave me in rebuilt house without money, you know. So it lasted for let's say, five, six, ten years. That money disappeared. We just faced the brutal truth that everything is stolen, corrupted. That criminals are ... or at least not very ethical people are our leaders. Imagine, if you're asking me about my generation, we get used on success, we were successful generation, and we were living in a society which was like one party, not democratic, there is no question. But on the other side, we had money, we had jobs, we had

freedom of movement and thinking, not saying but whatever you want. If you say something brutally against communist party, then it wouldn't be good, but nobody would kill you. But it's better not to talk about it. And it was enough. If you are not talking too much, it was acceptable. And we had European Champion. It was not strange for us. We were very successful in music, we were very successful in business. So from Sarajevo I remember some friends of mine were exporting things to Malaysia, Egypt, France, some Russia for nuclear .. I mean, we got used on success and suddenly okay, war come, and everything burned out. So we thought okay, now we just do it again, like anybody. But we were not allowed. And all topics were ethnicity, religion, of course it is important. All media would say that in Srebrenica was not genocide, but it's not an agenda on which we would advance. Okay, you don't want to admit that it was genocide, okay, just you say it's not, and you know, you'll say that, I'm sure in some reasonable period of time it will be obvious that it's stupid, it's not true. But for 20 years, we are talking just about that: why you are saying this, why you are censoring, no, yes, no yes, it's ...

How is this new situation influencing the film production in Bosnia and in the region?

Well, after war we just went to continue making movies, it was quite important that we made movie, this feature film even before war was ended. First was *MGM*¹⁰⁰ which was in Cannes film festival, then next year, or the year after it, *Perfect Circle*. And then academy kept running and there was a generation of young directors. I was among this first generation, Danis was in Belgium and he was fighting for his movie there. And in Bosnia there was Dino Mustafić, me, and Srđan Vuletić. We had projects, all of these projects were made. Danis had huge success. Dino made film which was quite popular in part of Bosnia, but good, okay, I mean it was good. I had nice success, in Bosnia it was the best audience in history. So it was very successful. And Danis got Oscar, I mean, and I had two European Academy Awards, and I mean, all together, Danis had like 65 awards, I have 57, but suddenly we had 200 awards for film that we made fifth, sixth, and then Jasmila, Aida, this generation who came from the academy, they have continued making movies successfully. So it was like strong push with no supporters there. But after this first success, with Danis' film and *Gori vatra*¹⁰¹ they were forced to establish this foundation, some kind of money in the federal level. And it was good for a few years, and then system collapsed like in anything, so even today it's just ... And it becomes more and more corrupted, it's so somebody gives to somebody else more money because of political relations, so last two or three years, we have decisions like that, so it's not good. Before it was better. But I think that cinematography, war influenced it a lot, because we were in focus, so you know, if you say, okay, I have film from Bosnia, it sounds you know like, okay, let's see, and when they saw one good movie, two, three, you know, so many got awards in Cannes film festival then Locarno, Rotterdam... I mean it was just suddenly kind of serious topic. And war was important, Danis made war movies, Dino made war movies, but all of us, we make post-war movies, movies situated after the war. But we're all grown up and we were formed as artists through war, which is significant I think. So this younger generation is now little bit like ... they're saying, we don't want to have connections with this, okay, we were born during the war but it was not our war and we don't want to participate in this kind of we should be this and that, but they did not build something else, you know. So we have new generations who are like fast, much faster than us and quite sharp, but also you know, they think that they could live in world wide web spaces, which is nice, but maybe a little bit crippled. But

¹⁰⁰ *MGM Sarajevo: Čovjek, Bog, Monstrum* (MGM Sarajevo, 1994) è un'opera collettiva composta da diversi cortometraggi di alcuni registi del gruppo SaGA: Ismet Arnautalić, Mirsad Idrizović, Ademir Kenović, Pjer Žalica.

¹⁰¹ *Gori vatra* (*Fuse - Benvenuto Mr. President*, 2003)

they're very nice. So every new generation is so ... But, yeah, war influenced everything, everything. So can say whatever we want, but we would be different people without that experience. Sometimes I really would like if I would be a different person. Maybe better person, but you know, this kind of experience now, this kind of conversation, it's ... you know, it's waste of time, war. Even if you survive and lot of people make money during the war. It was easy to make money. You just need to be shameless. It was enough. You didn't need to be clever, you don't need to be strong, just shameless, and you can make money. Fortunately there were not too much people like that. But unfortunately most of them are now leaders of this country.

In all your film production, I recognized particular relationships between father and sons. But especially after your work during the war, the sons are always absent or like phantoms in Kod amidže Idriza¹⁰² or in Fuse. Do they represent the memory of the war for their fathers?

First of all, it's accidentally. I had no idea ... It was not my topic, okay, now I'm extremely interested in studying about people who lost their kids. First film it was intentionally. I wrote that. I started that story not about father who lost his son, but about young fireman who wants to find an apartment. That was the plot-

The idea of the script?

I started from that. War was over and the young fireman wants to get married and find an apartment where to live. That was the story of *Fuse*. During the time it developed in what it is at the end. And after I finished *Gori vatra/Fuse*, I got the script of *Kod amidže Idriza* as the finished script, and as collapsed project. So there were no project anymore. Director was fired, and then the whole project split. Now, so this is the writer who is supposed to be the director, he gave me the script and says, maybe you would like to direct this movie. Namik Kabil. Otherwise I would never take this script. You would never take somebody else's project. It's not so ... But that guy he says there will be no movie, so if you want to make this, if you want to direct this ... I read it, and we wrote together the last draft which was kind of some significant and not significant changes. But this absent son was sharpened in this last draft, probably because I'm crazy about this subject. I didn't know ... I lost nobody in the war. Nobody of my relatives was killed during the war. I mean, it was an extreme luck, but it's simple like that. Nobody's lost. I've known a lot of people died, but nobody was killed in fight or disappeared. So it's not my personal memory. But I think that ... Not think, but I felt that it's the worst thing could happen during the war. It's not to be killed. It's definite. It doesn't matter what you think about it because you would think nothing about it. It's about people who stayed alive. It's not about people who died. Who died, died. So, okay. Bye bye, you're traveling some other road now. But people who stayed, who left, who stayed alive, it's their problem, in fact. The deaths are problem for living people, not of those people who died. I thought if somebody could overcome this problem, then he had chance to continue. That was the idea of *Gori vatra*, of *Fuse*. This is the major problem you could have. You went mad because of it, and you killed yourself. But now, just leave me alone. And that's how we are finishing the movie. Just leave me alone. Okay, you are my father. You are my brother. Now, I will go somewhere else to do something, and you go your way. That's it. That's why I had this. *Kod amidže Idriza* is the same thing. But it was not intentional. It was not my script, and it was not so important in the version of script I got. I made it so important, so obviously maybe it was the easiest solution for me. But it's very different movie, kind of move, *Fuse* and ... I was never eager to make another *Gori vatra*. I

¹⁰² *Kod amidže Idriza* (*Days and Hours*, 2004)

could make seven movies, 'til now I had nothing to say. I would like to do something different. Death killed them in the past.

Because there is a particular sensibility and it's very powerful, even Children like any other, it's one of the best short...

Yeah, but it's also different. It's different, and it's not about somebody ... But there is a father who died in this film. And do you know what happened to me at the shooting of this film? This now young very nice woman, this girl without leg, when I was shooting this interview with her, she was telling her story, I spoke with her like a few time before I decided to shoot her as one of the characters. I knew, at least, that there were mortal shell and explosion and that she lost her leg, and she overcome it. She was really fully operational young lady. Very nice. She's still nice. She's really good. I didn't know that her father died in the airport, so when I was shooting that, she was saying the story. She said: «and then my father, he has heart problems, and we go to an evacuation. We come to airport, and we were running toward the plane and my father fell, and died». I couldn't believe what she's saying. Her father has died literally five meters from a plane. They just moved them back to Sarajevo to same flat with dead father. I mean, it's horrible. Later I asked why didn't you put them to plane, and even that dead man and brought them to Italy and bury him there? I mean they were in Italy, waiting for a guy. But no, they just, okay. He's dead. Go back home. Horrible. Horrible. And she's extremely nice, beautiful young woman, even with this experience. I mean, you never know, because every day you read that somebody went crazy, somebody commit suicide, somebody ... I don't know, a lot of people with cancer. Maybe I'm too old, so I'm now in this theories of conspiracy, but it was impossible to pass through war like this without consequences.

Music plays an important role in all your films.

I'm a musician, so.

Watching your films, I thought that especially in Godot Sarajevo¹⁰³ and in Children Like Any Other the music is the connection between different stories, an element of escape from that situation. And in Orkestar¹⁰⁴, it's something related-

Where is ... escape, in *Godot Sarajevo*?

And in Children Like Any Other.

Look. With *Children Like Any Other*, I'm a musician. Other films ... SaGA Group were in LA. I was not there, but they were on there. But there was some other guy in LA and on projection where this ... What's his name? They call him Boss.

Bruce Springsteen?

Yes. He was in the audience, and part of jury, and so he approached our guy and says I'm really amazed, and I don't know what can I do, but you can use my music in all of your movies. The guy went back to Sarajevo, and I was editing film, and he said that this is okay, I can use Bruce

¹⁰³ *Godot-Sarajevo* (1993)

¹⁰⁴ *Orkestar* (*Orchestra*, 2011)

Springsteen music with his permission. So I mean it's childish, but it was like this. I think that the lyrics of these two songs I use really had something to do with the movie, but it was childish excitement because Bruce Springsteen says: «You can use my music in that.»

But even the opera piece at the beginning, it's interesting because it's-

It's a lot of string, yeah.

Yeah. It's something completely different from what you are showing in the documentary. In Orkestar, otherwise, music is related to the past, to a nostalgic past.

Yeah. It is, yeah. In fact, when I'm making movies, I'm doing it through music. Even now, I'm playing on a daily basis. It's really my habit. I really like to play, and mostly mixing my films, and ... I like to do it. I mean, I was a musician. I was living off of that, and started as a musician. I really love music. I love directing more, but I'm really ... I notice that I'm not quite modern, but now film directors are not using music too much. It's kind of approach, if you are using music you are not modern. I don't know. I know it through my student because I says, okay. Maybe you can try with music. They are shocked. What music? Where this music is coming from, it's a lie. I mean a very strong approach, and very artistic. I really support it. But I think that you are losing a lot, because music metaphysical. I mean, it happens all around us. It's only piece of ... It's only art which you cannot touch. But you can feel it and it's very personable, and it's strong. For me, it's extremely important. I always try to connect it, and sometimes it really starts from music. My aesthetical approach to *Kod amidže Idriza* started with this song. I knew that I was ... Through war, I ate, digest so much of death and really unbelievably horrible things. So I decided I want to dream of happy ending. Also it's not very popular.

The ending?

The happy ending of ... Stories aren't telling would have happy end. I just love it. I'm committed to it. Maybe it won't be like that all the time, and even I want to ... I mean, *Gori vatra*, it's not like somebody who have happy end. But as the message, as the last words, I want to have positive. Somehow, I enjoy it. So when I started *Kod amidže Idriza*, I says, okay. This is hermetic movie where like in aquarium, watching some desperate fishes floating, and not even noticing each other, these two old fishes. At the end I want to have Bollywood explosion of happiness. I asked composer who is this guy from *Orkestar*, Saša, I ask him okay, make me a song. And I will start rehearsals with the actors with this song, and at the end everybody will sing this song. Before we start shooting we will make recording session where actors would sing this song. So that's what we were doing. First few rehearsals we were learning the song, and writing some, changing lyrics, and composer does whatever he does. Then we went to studio and everybody was singing. So it was so nice. And with this kind of energy, we started to shoot. It's not always like that, but sometimes if I need to do something which is dramatic, then I'll just listening music which is dramatic, like Beethoven. Something huge. Or doing it in counterpoint, like that beginning in *Children like any other*. If you want to say something very romantic, you obviously need clash. But I'm addictive to music. I'm thinking through music. I really love to listen to music. And when I say thinking, I'm thinking in a rhythmical way. I can see the structure of movie as this musical sheet.

In fact your editing is very detailed.

Oh, I enjoy editing, yeah.

It's powerful, and it always works.

I enjoy editing. It's really like composing. Like with this digital, after ... But on moviola, it was not like that. You don't remember the time, or maybe you were not introduced in it technically at all, but before it was so horribly complicated to edit a movie. And when I hear somebody, some old ... My generation editors, oh, at that time when we had movie in my hands. I say, those times, I would burn it. I mean it was torture. And you lost sync. Then when you lost sync, you need three hours to find where did you do. I mean, it was ... On the other hand, of course, it was when you put three shots together, it's always on the screen, it was kind of excitement, really. And if it's in sync, it's real excitement. Now it's much easier. Yeah, so music is extremely important for me.

How was the project of Orkestar born?

It was a friend's project. It was not a project, it was-

Was it related to your personal memory and story?

Absolutely. Saša¹⁰⁵ and me, we are same generation, and we shared the ambience at the beginning. Then we become friends, because he was in this extremely popular group and I was in a group which was not so extremely popular. Later on we become very popular, but when we changed the style, and it was soft pop then I left music because I did not like-

What's the name of your band?

It's still alive. It's Hari Mata Hari¹⁰⁶.

Oh, okay. Yeah. I know it.

It's extremely popular. Yeah. But before, we were kind of alternative. Then we saw that it's not working well. So Hari came, says, okay. Maybe we can make some record together because we have good musicians and quite creative. So we made this record and it was gold, platinum, I don't know, very successful. Then we made another one, even more successful. And I left the band because it was ... Today when I listen to the song, it's so stupid. It's really kind of music I cannot stand. It's easier to play it than to listen to it, I think, even though it's good as that kind of music. It's very successful, and it's nice. Lot of people love it, from all former-Yugoslavia, which is quite positive and so you can have a concert in Ljubljana, in Skopje, and everything. You will have the audience. Saša, he was in this band who stayed the same band, and very, very, very popular. Then they supported our band before Hari, strongly, as this most popular band. Then we've become real friends. Before, our fathers were good friends working together at the national TV. From that ... We were in fact between two fiction film projects. Another one never happened. And as we were talking a lot about past times, finally he says «okay, maybe we could start shooting this». So it was not really like conscious project. We were building it up together, and traveling and traveling more with really modest crew, which was-

¹⁰⁵ Saša Lošić è il cantante e il fondatore di Plavi Orkestar (Blue Orchestra), band pop rock molto popolare in ex-Yugoslavia. Il documentario *Orkestar* è dedicato al ricordo della band.

¹⁰⁶ Band fondata in Bosnia Erzegovina, molto popolare in tutta l'ex-Yugoslavia.

Is it totally Bosnian production?

Yeah.

Is it a Refresh¹⁰⁷ production?

Yeah, yeah. It was. It was some small... I mean, for this size of movies it was small money. We were doing it for, I don't know, four years. I think four years. We never ... At the point we made some fictional sequences. In fact a lot of this film is fiction. We spoke with people and we directed what we are ... They acted in fact to have this kind of stories, and like the ex-Slovenian president, he was acting very well. He was talking to him, then I says, okay, but maybe you can do this and that. Then he acted excellent. I says, okay, now ... The thing is, I don't know, probably documentary. But let's do it as a fictional film. Let's create a sequence with Bajaga, the singer from Belgrade. Very popular in Yugoslavia. It was really funny. He's a very talented actor. So we were repeating, like making takes, okay it was good, but let's try ... We did it with Slovenian president. It was good. Let's do it again. A Croatian president, he was not capable to do it. He says: «Okay. I can make an interview.» He's a very nice guy, but he says: «No, I cannot, that.» Interesting kind of work, yeah. And it was kind of stigma on our generation, because we are kids of Yugoslavia. It's just like that. It's not political statement. Suddenly, it become political statement, and I didn't want to admit it, ever. I'm not against newborn states saying I was born in Yugoslavia. I would like that. I mean, it suddenly becomes negative political statements. What do you want? Do you want to erase Croatia, Slovenia and Bosnia? No, I don't want ... These are new facts. I'm okay with it, but for my generation, I could never ... Ever after this war, Belgrade could never be like a foreign country. It's Belgrade. We lived this part of history which was really tough. Zagreb, Ljubljana... Macedonia, I don't know. Macedonia was always something on the south. Even then, there have been lots of problems in Macedonia.

But do you think there is still this nostalgic feeling among people?

Oh, yeah. I think more and more, yeah.

Still today?

I think more and more. Even younger people asking questions, how it was. There is some political image that Yugoslavia was the dungeon of peoples, and there is the other one that they were a state of world champions. There is nice song of Magnifico, the "Land of Champions". Do you know about Magnifico?

I know Magnifico

Yeah. He also appears in *Orkestar*. He was acting everything. He was saying: «maybe I can do another thing.» He has the song, the "Land of Champions", which is like the cover of "House of the Rising Sun". I mean, there was a state called Yugoslavia/the land of champions. So there is, especially in Slovenia, people who, they left almost unharmed, you know. In Sarajevo you will meet, weekends, like at least five or six buses from Slovenia. People are coming. Then they're going to Jajce, to some revolutionary monuments and these things. I think, at that level, there's

¹⁰⁷ Refresh Production è una casa di produzione fondata da Ademir Kenović dopo l'esperienza del gruppo SaGA.

nothing wrong with it. It's not forced which would rebuild that country. Unfortunately, I would say that this country's impossible no more. Not only in Balkans, but that kind of country is ... I mean European Union is more and more obviously impossible composition. It's changing, and it's not impossible that it will disappear, at least in the shape we know it. I mean, it's already from this morning, it's absolutely different. So when you say, yes, I'm from Yugoslavia and I had nice life during that time. I mean, it was my youth which was very nice, very successful, very joyful, at some points also painful. It's just my youth. I mean that I was youngster, and I had right on my youth, and it's not political statement. It's just ... Yeah. Is it better now? It's a shame that it's not better today than in Yugoslavia, in any of ex-Yugoslav countries, it's not better. Even in Slovenia. Which is strange. I mean, okay, I agree, it was not democratic state, and I was the opposition in Yugoslavia. And I was making kind of political problems. I was kind of ... this philosophy. I was at the faculty at that time, so we had some kind of demonstrations, democracy. We were connected with those people in Slovenia, and really we thought that you are fighting for democracy, for freedom of speech, for an open society, which is true. And, you know, the guy from Mladina, from Slovenia, he's ending the movie, *Orkestar*. He says they were absolutely positive about Yugoslavia. I asked him ... I didn't put it in that movie, I don't know why ... I asked him: «if he knew that things will happen like they were, would you still do it again the same in Mladina?». He says: «No. I would never do it again, if I were aware that there was at least the slightest possibility that state would collapse- ...» I mean, we also. We thought it would change like Czech republic, or I don't know, like Sweden. But unfortunately not. So today when I say Yugoslavia I don't saying, okay, Bosnia should be part of Yugoslavia. It's stupid. When somebody ask me: where you were born? I say, I was born in Yugoslavia. I never said I was born in Bosnia, even though I'm really Bosnian.

Because it's true.

Yes. It's simple fact. And when I say it in Balkans I know people would be a little bit, some people would be nervous and I like to make them nervous. Where you were? What's your age? Where you were born? You were born in Croatia? No, you were born in Yugoslavia. It's simple fact. With all positive and negative facts, it was a state, and now there is no ideal state. Three days ago I spoke with the ambassador from Luxembourg. I don't know if you've ever been there, but it's really nice. It's like three villages. Very happy. And she says: «Yes, yes, yes, Luxembourg, but it's so unimportant.» An ambassador, but they feel unimportant. That's their problems. Everybody has some problem. And they paid not to have refugees, «okay. We have money. We will pay to Germany to take 25 refugees we're supposed to take.» And they vote for European Union and they were 91% against becoming part of European Union. They are a happy village. That's the problem, because they are a small, happy village. That's all what they are. And Yugoslavia, because they helped Communist party, it was crazy. Tito says it's night and even in midday and everybody would say it's night, like in North Korea. But on the other hand, everybody had jobs and a lot of money, and you were able to travel. Once when I was a youngster I was in West Berlin, in Kreuzbeg. We got drunk, so I said, okay. Now I will bring vodka from East Berlin. They said: «it's impossible», and I went through underground, last station, went out, crossed the border, at the first shop I bought vodka, went back underground, went to café with passport and stamps. Economy was kind of state-run economy. But it was like strong state with capacity to being politically extremely good position. So any solution was better than war. All of these capacities, even in Slovenia and Croatia and Serbia were destroyed. Now they are just trying to ... And in Slovenia, people from our generation, yeah, I remember when I came to Sarajevo. I felt like somebody important. Now I feel like somebody absolutely unimportant in European Union. Oh yeah. You are a guy from Slovenia. I mean, people from Italy are just people from Italy. They are not from Germany or France, or UK. But UK, bye bye.

The last two questions. Do you feel, as an artist, to have the responsibility to keep alive the memory of what happened in the '90s?

I think that responsibility is quite a tough word. If you accept something as responsibility then speaking from my character, then I wouldn't do it. I resist responsibility. okay. I'm responsible. No I don't want to be responsible.

You has an author, in many fields of art creation, even music at this point.

I don't have an answer on how to keep a right memory on what has happened. When we spoke about Yugoslavia, somehow all of us has kind of memory on that state. It may be different, but you can feel that it's floating. People do remember. People who don't know, young people, they are asking about it. About war, it's a little bit different. I think the question is ... Yeah, artists could do more than politicians, because politicians, they are misusing war as a tool for ruling, for cheating people, almost as the religion. You have religion, you have ideology, and you have war. In war, Serbs would say: they were slaughtering our mothers and kids. Croats would say: we are expelled and erased, and Bosnia could say: Srebrenica and Sarajevo... So everybody just point ... I think that the right question is how not to forget, because if you forget ... I mean, you cannot forget. It will always jump out. What artists could do with... Everybody's asking: why are you making films about war, why are you making films about war? When are you going to start making films about contemporary times? I think that contemporary times are still about war. Unfortunately there is nothing more important in Bosnia than that war, still now. Maybe it seems that it's a little bit in Croatia and Serbia, but it's not so much. You see in Croatia after one questionable election and one questionable composition of power, what has happened in that state. First, it's changed its shape. It's become extremely nationalistic rightist horror. I was shocked when I came first time to Zagreb after these last elections. And it collapsed. Fortunately, I would say. But it's all because of that war. So I think that war simply is not finished. That war is like Cold War. I think that state of war, partly it is when we start to shoot on each other in small area, some wider area. But it's always connected, when somebody ... And of course you cannot dedicate, if it's not your personal dedication, your life to observing all wars on the planet. But it's all because of one cause. People want to have power, control. And it's a constant fight. This opposition sides are just reshaping, changing, and it would never stop. It's like these tectonic movements under the surface. In human society, I think it will always be present, so I think that we should ... Yeah, we are responsible, of course. We would be irresponsible if ... If we are responsible, to have courage to say or to show things as they are, or as we feel strongly, passionately believe that they are, because ... I'm not saying: okay. Do not mention war. War is in us. But we should be focused on practical things which would ease our lives. If we ease our lives, then we would have much better, clear perspective to talk about such delicate things as Bosnian war, because in Bosnia you have three truths. I'm sure that this truth I believe is truthful, is the right truth. But I'm also sure that the other guy in Banja Luka, in Western Mostar, shared his passion. But I think that what we should do is to overlap these truths, however different they are. In this area of overlapping, we will find in common. Like when some politician from Banja Luka says: yes, in Srebrenica there was a horrible crime. I mean, you've said everything. It was horrible crime. So why are you so upset to say "genocide"? It's not your idea. When a guy from Sarajevo went to Kazani, and he know all of us in Sarajevo knew what has happened, and what's happened at Kazani, that people were killed just because they are not Muslims. And when he climb up this few hundred meters and says: I'm sorry because I was not here before, and we should make monument. If you make movie in which you will not deal with a truth like finding compromises, but also you would not make propaganda ... Yeah, everybody's

responsible. Of course, artists are responsible because it's part of responsibility because we are addressing a lot of people, especially movie makers. If you draw a painting. I have horrible paintings in this room. None of these paintings ... I'm so embarrassed but I've never ... Do you see these black ones? Horrible. You know, if he makes a drawing probably it would not affect such a huge audience, but if you make movie or documentary or write a book, you will. I mean, you have responsibility. Basically every artist has a huge responsibility because he's addressing the widest audience. And particularly if you are dealing with such delicate things. But if you're saying: are we obliged to make films about war? I would say no. I mean, it's absolutely personal. As an answer, first sentence in *Orkestar*, after this pre-roll, so when film starts, there is Abdulah Sidran who says: «The one who forgets, or denies his past, he's not a serious man. He's not a decent man. So you should respect your past, however it was.» I think in that sense, of course we should deal with war. But we cannot use war as a national flag, or as an ideological flag. It's not decent. Everybody remembers Srebrenica in July. I went there. It's hot. Spent three hours, and next year. But if you want to know really about Srebrenica you should go just to outskirts of Tuzla to visit this Belvedere, a small refugee camp where people from Srebrenica lives, women from Srebrenica. All of them lost their families. None of them were ever in front of camera, or none of them ever were in this circle. They are just living their sorrow. It's really ... I don't know if it still exists. Probably.

Do you think that art, cinema or music in particular, could be a medium for re-elaboration of war trauma, that could offer a therapy of memory, in front of the trauma?

I cannot say yes and no, but I would say, I hope. And without even hope that it's possible, I would never make such kind of movie. I really hope that it's possible. I know that some people, some unique people were addressing me after *Children Like Any Other*, and was saying that it really helped them. Some people in Banja Luka after this premier in Banja Luka. And there was very big audience for *Gori vatra* in Banja Luka. Yes, but it's not something ... Reconciliation is political decision. Of course, as artists, not could, we should help. We should believe that this what we are doing is more than just ... Is an important thing in helping solve this delicate problem. Even though it's maybe ignorant to say: yes, we will change it. But I think that all of us... If you have a need to say a story. If you say: hey world, everybody, even though I know I'm Bosnian I'm making film for Bosnians, that's my ambition. But I say: okay, people, if it's interesting to Bosnians I hope that it could be interesting for some other people, because it's Bosnia. So somebody could say: okay. Let me see this Bosnian approach. But if you are making film as Japanese, then okay you have Japanese movie so ... I mean, I watch it as Japanese movie, too. Or as American. But if you are so ... I don't know how to call it. If you're full of pride and says: people, I have story to tell you. It means that you strongly believe that it's worthy, this story, that people should hear it. There should be some substantial serious reason to saying to whole world, if you are not ignorant idiot or crazy or selfish egoistic egomaniac, which is also always part of artistic. A lot of artist has this. As part of it, should we at least trust or believe in this part of... it should be ethical, so you will not say: let me say something just nasty. You can say nasty things, but at the end it has its ethics and its positive idea. So yes, I hope that it could help. Imagine if there is no such try of this way. I think the situation would be worst, not only in Bosnia. It's not easy to live in the modern world, not only poor societies, but it's not easy to live in New York. So you know, and you will see that not only these broken societies, but like in wealthy societies, there is a lot of solitary people. People are alone. At least it's my impression, and I spent a lot of time in these different places. Because you should fight for survival, like here. When I was young, in our vocabulary, in our language, not our personal, but in our language, there was no word "stress". We didn't know what does it mean. We had no word for it. There was in '89 or '90, suddenly there were in some newspapers something called "stress meter". So you bought newspapers and you got this and you put it down: here, so if you are

under stress, then it's red. If not, it's green. I don't know, it's really stupid. But I remember that was the first time we heard word "stress". It was really different life. Life without word "stress". The word "career" has absolutely different meaning. It has meaning somebody who succeeds. He has career. But it was not kind of dedication. It was impossible to say: okay, I'm doing something because of my career. A good friend of mine, she made an abortion because she was leaving the city and the father is in fact her lover, and they're in love with each other, but she made an abortion. Because she says: I have no ... A year, or a year and a half when I go to another city, I cannot spend ... So of course I am pro-abortion, so I absolutely agree that people has the right to choose, but I think that it was wrong choice. I mean, when you will find again somebody you love and you could have kid? That's the essence of life. It was normal. Somebody says: you should sit at home and work. But there were no career, there were no stress. It was different. Today, it's ... You know, Bosnia has it's very drastic problems, political, economical, different. All of these problems are even bigger. And we have this past, but everybody has past. I mean Bosnian past is not such unique. I mean, Europe, we were slaughtering each other on a daily basis. It's nuts. Unfortunately, I think that it will happen again in Europe. Maybe not again in the next 20, 30 years, but it will happen again. Violence will just explode. I'm optimistic, of course. I enjoy life. But if we are talking about rationally, it could happen easily. So yes, we are responsible, of course. Who else? If we are artists, we are responsible as an artist, and it's a very specific kind of responsibility. But even if you are a cook, your are responsible as a cook. And levels of responsibility and-

Yes, but you communicate with a huge public.

Of course, it's very different, yes. I'm not saying that cook and artist are not the same kind of responsibility. But everybody's responsible and problem is that people are irresponsible and ideologically blinded. Yesterday somebody entered a cinema in Germany, started to shoot. It's no limits. No limits what will happen, just because people are not responsible, everything is possible. And ideological blindness is the main reason. So this guy ... We started with a guy who was raping and killing people, "pigman". Yes, he's a product, but he's guilty. All of these people who are doing this today, yes, they are products, but they're guilty. Of course we are responsible.

Interview with Jasmila Žbanić

I would like to start from Grbavica¹⁰⁸. In Grbavica, you put together the horrible crime of the war rape and the simplicity of the everyday life in the aftermath without showing any image of the crime. Today, years after the war and years after the film, do you think that the narration of the everyday life is still a way to narrate the re-elaboration of trauma?

I mean, for me, it was interesting and it's still interesting how many things of everyday life is connected with traumas. I'm always looking for details, how you see that people behave because they were hurt or they still feel wounds. But showing everyday life doesn't have to be a must, you know, to show trauma, because now I'm dealing with a new film with my new script. It's Srebrenica, and I think that I have to show what happened in these three days in Potočari which is past. I think that showing it only through everyday life would not be enough. But for *Grbavica* I thought this was everyday life and what came out in small things, like school certificate, this volcano ... You know, it provoked a whole volcano. But for Srebrenica for example, I think it would not be enough, though there are many ... During my research I realized there are many moments where, in everyday life, people who were in Srebrenica, show their trauma. I don't know, there is ... I think depending on a film, depending on a topic, the connection with everyday life is less needed or more needed, yeah... Depending on a topic.

You mentioned your new project. In your opinion, why are there quite no fiction films set and about Srebrenica?

I mean, I can talk, yeah, yeah, about myself, that for years I thought this tragedy is bigger than anything I can ... That I can't deal with it, how big it is. I was also maybe, after the war, I'm ... All my films are about trauma from the war, but on the other hand I thought that this one is too much for me, for my emotions to deal with. It was always ... The way it was represented in the media and everything was just so huge that I was not able to approach it, or I was afraid to approach it. Almost 10 years ago I read a book of Hasan Nuhanović¹⁰⁹, *Under UN Flag*, and I wanted to meet him. I said, I wish somebody makes a film out of your book. He, you know, I asked him: did anybody approach you? He said no. Time passed, I did a few of my films, then we met again and I said: «Did anybody approach you?» and he said: «No». I said: «Look, I think it would be amazing film. It's needed to be done into film.» Not because I think that every subject, or that big subject deserves films. You know, I'm not in this patriotic or this general thing. I just thought it's ... His story is so ambivalent. It's so crazy, because he is the victim who blames himself for the death of his parents because he had to translate for them, «Now you have to leave». I find it dramaturgically very interesting, and this three days they're in Potočari is valuable I think for a experience for all human beings. We never learn such things in our school, in our everyday life. That's why I think it's really important to make a film. Not because, okay ... or not only because 8,000 people died, but it's experience that we can learn a lot from. When I approached him again, I said, I am not able to do it. You know, it's too much for me. But you know, I still am interested to read. Then I finished my fourth film, and then I thought, okay, now I feel, as a director, as a directress, I have knowledge,

¹⁰⁸ Il primo lungometraggio di finzione di Jasmila Žbanić è *Grbavica* (*Il segreto di Esma*, 2006).

¹⁰⁹ Autore del libro *Under The UN Flag. The International Community and the Srebrenica Genocide*, Sarajevo, DES Sarajevo, 2007

technical knowledge to do films, and I feel brave enough. I don't know, is it a good word? You know, I feel I want to do it, I can do it. Then I started going deeper into the topic and I talked to him a lot. Now since two years I'm writing the script, and it's very hard. It's something not only emotionally hard that I have to live through, but it's very hard how to put it and not to be pathetic. How to deal with such huge emotions and not going to sentimentalism, and how to invite audience to come on that trip with you, because it's trip that nobody wants to take, you know? It's ... It's such a hard thing that, you know, if I don't find the right approach, people will not come to see the film because it's so ... everybody knows it's so tragic. It has to be a new approach towards the subject. Because it's not enough that trauma from the past is a subject of the film. Very often I see films that are dealing with very important traumas of our history, not only Bosnian but European history, and I think film doesn't deserve to be made. The subject is good, the intention is good, but it's still not a good film. That's the biggest trap. Especially I had to work on myself a lot. Because Srebrenica's a tragedy for all Bosnians, and people have their own images, how they see that, and what they expect from the film. I can't fulfill that, because I don't want to fulfill that. You know, I think it has to be my own film. It has to be my film and my angle and it will not represent 8,000 people. It will not represent thousands of mothers of Srebrenica. It will not represent government. It will not represent anybody except me. When I said that to myself, I was free to do it. Because it's such a burden, you know. Yes, I have to get out of these expectations, how people think film about Srebrenica should be. Because it's ... I know from partisan films when they were showing some events from the past, that when they were trying to cover every field, usually they forget human story. It's then very general, and that I don't want to do, so I know immediately that following just one character. I will not show thousands and thousands of others so people will be unhappy. But I can't make this propaganda, national film, because Srebrenica for Bosniaks, unfortunately, also kind of sign of identification. The post-national feelings are based on Srebrenica, and I don't like that.

But in your opinion, at a collective level, is there the need to have films about the past, about Srebrenica?

I think that, as I said, to all people I think this experience and this drama is ... This ... Yeah, no, I should say it like this. The drama and what was happening there, if it's done in a good way, in a filmic way, it could be experience for all human being, that we learn something, that we go through questions and emotions that we didn't know before. I think then it's valuable to make a film. It's a film that didn't exist before, I think. Or at least for me... You know, in that sense I think it's necessary to make a film. And I think it's necessary to deal with traumas. I think it's hiding traumas in every level, in everyday life talk, in not going to psychiatrist, not showing stuff on our films, not dealing with it in the public words, in newspapers, in literature, is a sign that something is wrong.

Going back to Grbavica, basing on what you've just said, the issue of the war rape is still an actual issue. Is it still important to talk about the war rape through films or art?

I think it's a very important subject because we are still dealing with the very ... How should I say it? All over the world, sex and male, they are using ... Male is using sex as a weapon. Very often women are silenced, not to talk to about it. Many cultures and religious are not allowing women to openly talk about it and to survive this trauma. I think it's for women necessary to talk about it all the time.

In the press book of your film For Those Who Can Tell No Tales you wrote that those who can tell no tales are the women to whom a memorial has never been dedicated, but also people who deny

the crimes. I'm very interested in this parallel.

Yeah. I mean, to women because they are dead, they can't tell us anything. Again, this society is also, for those who survived, don't nourish them. You know, they don't support them, so they are very often not telling anything. And a situation in Višegrad and many places in Bosnia is that there is a huge denial that some things happened, from civilians who lived there, from a very oppressive political system. Because what we have to know is that after the war, war criminals didn't leave, or they are not all in prison but many of them stayed in police, in education system, in the government. They are there. So they are suppressing, they are trying to hide what happened. And for people who witness, or people who know what happened, they are trying to make them forget or never talk about it, and to, for many people, to deny that. I know also that there is a tendency to think, if you confess what happened that you are a traitor or all this patriarchal values that I included in that. But it's also interesting for me, when you mentioned that film, it was interesting for me that many of my friends didn't come to cinema to see that film. You know, the film was in the cinema and I would walk streets of Sarajevo, and you know we know all ... everybody knows each other. And people would say, yes, I saw film is in the cinema, but I'm so sorry, I can't go to see it because this subject is so hard for me. And I thought, ah-ha, this is the third denial. You know, that, okay, this subject is hard for me and I will not deal with it anymore. Because you know, war was 20 years ago and these women still don't have memorial. And people in Sarajevo, my friends, didn't bother even to watch the film. So for me it was also interesting how much we are also in the denial. It's very human, because of course we human beings try to avoid pain and to go on with life as comfortable as it is possible, but I think it's ... There are certain moments where if you don't know what happened and if you are not aware of things that, why they happened and can they happen again, you are on the same spot and you will find yourself in the same problems. There is no progress, you're just floating.

And it's very interesting how you constructed the film with this external point of view, because you put together the past of Bosnia and how Bosnia may appear from an external point of view, and how an external person could deal with the history, the recent history of Bosnia. I think it's powerful, it's very powerful.

I mean, I got some criticism: «Oh, why do we need outsider to tell us, you know, this story?» But I thought that it's very important that somebody who's not connected in any way to nations, to history, to past, can feel this energy of death. Kym really went to this hotel and she really felt this energy. So for me it was so human that I don't find this border, us and others, you know, the other, different. For me, she's showing how equal we are, how human we are. Of course, one can discuss also the fact that she's Australian, who has also the same past of totally expelling one or several domestic ... How is it called in English?

The Aboriginal people.

Yes, and she has also that history in herself and she's coming to other people's history to talk about it because she's also in a kind of denial of that it's her history. So for me this, Bosnian and Australian history were the same. We are all human beings and nobody is less genocidal than others. It's just that we are not in ... We were not maybe in the position or the same circumstances that we did something or not, or we didn't not do something. But it's, for me, this point of view of the foreigner, of the outsider, was very important.

You wrote that you have been warned that making that film could be dangerous, when you told

about how was the shooting, and how was the preparation of the film. Do you feel to be a free director, free author in Bosnia, or otherwise which are the taboos still actual?

I think I'm free as much as I want in my head. Okay, I cannot maybe realize everything I want. For example now film about Srebrenica, I don't have any money. But at least I made a script, so I was free to make that. But there are obstacles to block my work because, as I said, in Višegrad there are still these structures in the politics and in the police and there is still this war mafia there, that we were warned not to come because they don't want us to talk about this. I could say, okay, I will not do it, which would make me, yeah, blocked, or in prison. But I could say, which I did, I have to find a way how to do it and not risk my crew and my, yeah, equipment. So what we did is that I ask friend of mine from Belgrade to pretend he's the director, and that worked. It was very, very stressful because we never knew when they will discover us, but that ... In that sense I could say I, as a author, I have to be free to do what I think is really important. And for me to tell story about Višegrad was very important.

Did you shoot for a long time in Višegrad?

If I remember correctly it was two weeks. We had to shoot exteriors there and all interiors we did in the other places. Like most of the scenes from the hotel we shot in one similar hotel in Tuzla. And some other interiors we shot in Sarajevo.

In your films you did an interesting filmic work on the representation of female body, I think. Is it your key to overcome a kind of stereotype of woman as a victim? Because I can see this subtle intention in your characters, to overcome the stereotype of Bosnian woman depicted only as a victim and not as an active subject.

Yeah. I mean, I try not to ... As a feminist, you know, I cannot stand films that are putting women in a position which is not truthful but which keeps this patriarchal machinery. Because women around me, you know, women that I grew up with, were very, very powerful women, but during my childhood and my youth, I never saw these women on a screen. So when I create my characters, I am picking up from very strong women which surround me. For me, that is truth. And if I analyze films before where I really don't know many films where women were not either mothers who did not work or they were hookers, I did not have really images that I could identify with.

Do you mean in Yugoslav films?

Yugoslav films, yeah, in Yugoslav films.

I think that the war has stressed this image of the woman represented only as victim, and your films offer another view on the female world, on the female everyday life. I think it's important.

I thought, I always think if there was no war I would still do these kind of female characters because I really think they are more true than what we had in Yugoslavian films. You know, we had heroes, partisan heroes who were female. Commanders, women who were scientists, women who were this, but there is no film, almost no film about them. They could be like a side character but not the main character. It disturbed me as a child. I remember talking to my mother about it, like

why there is nobody like ... You know, *Modesty Blaise*¹¹⁰, which was at that time my favorite character from cartoon. I think even if it was no war, I would do these characters because they surround me. But it's true that with the war, more this victimization of women is stressed in many films. And as I said, I don't see the world that way.

And about the representation of the body, is it an interesting issue for your filmic work even for the narration of the trauma without dialogues?

No, of course I had to think about body. First of all when I'm doing casting, you know, who are my faces to represent? What are the bodies that are coming in the film? And yes, I'm also trying not to have these kind of stereotypes there and to portray women bodies in a way they fit to the narrative of the story. And narrative, I think it is not stereotypical. But you know, there are also ... You know, the extreme representation of body is, in the film as I see it now, is sex. And that is something which I'm also very careful about. What are the power lines, how the body is presented, and where is the camera in relation to the body. That's for me very important.

How has been the reaction of the common public to the issues of your films?

For each film was different. I think for *Grbavica* was because of the award, because the Golden Bear that came first and then film was in cinema, people were watching a film as a film that was already awarded. That changes perspective. I mean they heard a film got this main award and everybody was proud, and ... Okay, not everybody. On the Serbian side they were very pissed off because I asked why Karadžić and Mladić are not in prison on a stage when I was receiving the award, so I had got horrible press in Serbia and in Republika Srpska. So it was things around the film that made film watched in a different way. We had a lot of audience, so yeah, at that time it was really great to have so much audience. My second film also had a big success. Let's call it that way because we had the film at Berlinale and it was during the shooting of the film, there were controversy because some wahhabi people said that they will kill me if I make this film, and then people were somehow talking about film even before film was shot. Then it was this Berlinale festival so again we had a lot of things. For this, *For Those Who Can Tell No Tales*¹¹¹, a lot of people, because we didn't get any big award so we didn't have this kind of press, and the subject itself was for many people something they didn't want to see.

So this was completely different.

Yeah, it's interesting. And then ... I mean, if ...

Do you think because of the place, or why?

No, I think it's just the ... You know, *Grbavica* came in 2006, so it was like ten years after the war. *For Those Who Can Tell No Tales* came in 2013, I think, so it was already more years after and people were maybe tired of war, they wanted to see something different. But it's also the cinema itself changed a lot in Bosnia. Less and less people were going to cinema. So that's several combination made it differently, made a difference. I mean, I had to, yeah, I had to do a lot of reading and a lot of talking with many women, and then I realized, okay, none of these women is ... Their story is not a single one that I want to talk but I want to make my own character who will tell

¹¹⁰ Protagonista dell'omonimo fumetto creato dall'autore inglese Peter O'Donnell, pubblicato da 1963.

¹¹¹ *For Those Who Can Tell No Tales* (2013)

something that I think it's important. Again, you know, women would be, I had experience sexually. Now I didn't think about it for years but now when you triggered this in me ... There was a short film I did, it's called *Red Rubber Boots*¹¹². I showed that film to Jasna, the main character, and she was saying: «Oh, I wish you talked much more against Chetniks. You know, you did not mention them enough, and you did not ...»

Again, the expectation?

Yes. And then I realized, of course, she is hurt. Her whole life is hurt by them. And for her, film should be about them. For me, that was not my topic. That was not my film. That's not why. For me, her motherly love, that was so unjustly and so pervert ... perversely..turned, into ... You know, instead of trying to find your kids in the park, you're trying to find them in a mass grave. For me this was incredible. I thought, okay, we see what films should be about in totally different way. Since then, I know victims have completely different expectations from the film and I can't fulfill their expectations. It will never be enough. You know, for them it would be maybe just some film that would be equal to a tribunal in Den Haag. You know, something which will punish them. This is not my intention. That's also for other films something that I had to learn, and for these women that I met during research and stuff in Grbavica, I had to explain them that it will be a fiction film. It's a not documentary. I cannot follow all horrible things that happened to them. I have to make my own film. When I realized that, I decided, yeah, there were many events that led to that, that I want to talk about mother and daughter and about this love which is conceived in hatred.

I think that since your first documentaries, the testimonies started the process of re-elaboration even in front of the camera, because you have a very discreet look at the reality you're shooting. So for the spectator I think that it could be the starting point for the narration and for the re-elaboration, even at the documentary level.

I hope.

The last two questions, do you think that you as an artist, as a director, would have the responsibility to keep alive the memory of what happened in Bosnia in the '90s?

I never thought about it as, okay, it's my duty, or I should do it, or something like that. It's very personal for me because I lived ... I was 17 when the war started in Sarajevo, and I was so shocked by it and ... You know, the whole, everything changed. My family changed, I changed, the whole ...

Where did you live in Sarajevo?

Just across Grbavica in Marijin Dvor. I'm looking at Grbavica from my windows. For me it was, you know, such a huge event that changed our lives forever, so what I'm dealing is now, it's very personal. Why my life changed, what were the triggers, why I feel now like this? You know, I know some situations where I don't behave normal and I know it's because of my experience of war. And in many, many, many things, many relations, my relationship to art, to films, to industry, is absolutely different from my friends from Germany or from France. Because I always have in my memory that I should have been dead in '92. I was sentenced to die because of my name and I survived somehow, by luck or whatever, and I'm... You know, when we have a problem for example

¹¹² *Crvene gumene čizme (Red rubber boots, 2000)*

in our film crew, all my Westerners who lived normal life, they find that there's a tragedy or whatever, and I just think, oh, come on. It's ... You know, we will solve it somehow. It's, you know, not the war. It's easy ... I mean, this is maybe stupid example ... just to say that I feel differently about the world because of war, and I want to talk about the war because it was my ... It's in my body. It's not because I feel duty. You know, I don't know how I would behave. I would be directress even if I didn't have a war, because that was my wish when I was child. That was what I was doing as a kid, you know, I was always directing other kids and always making performances and selling tickets, so I would find something else to talk about. But this is such a event that shows so openly how human beings are. Because in this, in such extreme situations like war, you know, human beings are absolutely opened and you can never expect what people can do, in a good and bad way.

Do you think that art, and cinema in particular, could offer a kind of therapy of memory in front of the trauma and the past?

I think it can, but not in this regular way. It has to be very personal and it doesn't offer solution. You know, for me good art offers experience and raises questions. So whenever we are dealing with questions that are burden, you know, that are buried, I think it's really good for us. We can be maybe more disturbed by art than we were before, but even that disturbance for me is, if it's really truthful, if it really touches the essence of humanity, is important. It's not like going into therapy, to a psychiatrist who will help you function. Art cannot maybe help you function but it can open up your drawers and let oxygen in.

Interview with Želimir Žilnik

In the book "Above the red dust", published by Institut za Film and dedicated to your film production, in his essay Goran Gocić wrote: «The former Yugoslav president Tito, however, was something completely different (referred to Stalin and Marx) - his personality cult made him a populist reference of Yugoslav propaganda and subsequently an unavoidable tag of Yugoslav cinema. Tito's noticeable, but parodied presence in the revisionist cinema around 1968 was a reaction to this»¹¹³. What do you think about this description?

Yeah, I think like ... Of course in many cases, when the young people speak about the past which they did not live through, then they come to some very mythomaniac conclusions, you see, about ... Of course Tito's role in the politics, there is no doubt that he was a main figure, but in the same time, I remember as I was 40 years or 38 years ago, I was freelance filmmakers, I remember that this system of self-government was really working quite effectively. That means while Tito was alive, I did about 30 various films, and some of television materials. Although I was very harsh criticized by the party and I was put out or kicked out of the party in '69, but still I could come with my scripts and proposals in production houses and in television houses, and it was discussed amongst first the amateurs and then Workers' Council. I know the television people, redactors always told me: «Želimir you come on the Workers' Council because you will see some of people who are doing light, some of the people who are doing organization, and you would be good enough in pursuing them to work for your project, because they will go with you outside on a terrain in the villages of the mountains and film the film.» I mean all those stories that in Tito's time, there was a center committee which was approving the scripts. That's bullshit. I can tell you 10, 15 cases which are very direct for instance how I got the chance to make my first fiction film. I was young, 24 years old. I already made two or three, four short films, which had been quite well-received in this time when the short films have had some strength, because they have actually coming out to some topics which have been in debating in society. Then I was approached by general manager of the big production house Avala film. His name was Dragiša Đurić, he said it is time for you to start your first fiction film. I said I don't have any idea. I'm having difficulties to make my short films. Said: «no, you should go to big places like in Belgrade, the best for plenty of film in other house, in Grand Prix for your film, unemployed people. Come with the script.» I said: «I don't have any ideas.» He said: «Don't be stupid. You are young. You must have some love affair.» I said: «Well not that, but I was a part of student demonstration a month ago,» because it was in June - July '68, he talked to me. June demonstration happened just a month before. He said: «Okay, come with that material», so I started writing, and in that moment, came to big trembling of the socialistic construction in the world by Soviet occupation of Czechoslovakia. In my script, while writing, I put some references on that event with the big question mark: is in this situation, realistic to expect that socialism would survive in this form of state socialism? I came to this Đurić in beginning of September with the script. He read the script in three days and said to me: «It's very provocative, what you wrote. Naked scene, also the exploitation of young Marx, so I don't want to go to the state funding with your film. Come with me. In the bank, I will take a loan.» I said: «How do it?» He said: «For all those co-production, what we are doing, we are taking loan. Then our

¹¹³ Goran Gocić, *Early and late works. The cinema of Želimir Žilnik in the period of transition - From the 1960s to this day*, in Mirosljub Stojanović (a cura di), *Želimir Žilnik: iznad crvene prašine / Želimir Žilnik: above the red dust*, Beograd, Institut za film, 2003, p. 94

production house can do tremendous co-productions. All our film with the Germans, big films like the whole Nibelung stories.» When you enter Avala film, there was by one table. Also there was drinking whiskey. There's a big table with Elizabeth Taylor, Richard Burton so that was this type, you see. We could not pass them to Belgrade, not seeing Jean-Paul Sartre or Michaud, some big intellectual Yugoslavian then. Time was actually in the world wide web, and Tito of course, everybody knew that he loves to watch the film, but which ones he chose? He was watching operetta, or cowboy movies. You understand? Then he was supporting some of these big spectacles, but it was nothing what we authors did. Big spectacles have been stayed production. All other things have been combined, not combined, but the link either to commercial or art scene, you understand? That is how it was, and even when my film was made, early works, it went in the cinemas quite successfully in '69 three, four months, but after five months in production house, they told me: «Tito saw the film and Tito was very angry when he saw the film.» I was laughing. I said: «He was angry. He is old man and there are people making love, there are naked girls.» They said: «Don't be afraid about Tito, but public prosecutor have heard that he was angry so he will put the film on the court.» I went on the court I defended the film, and you know what judge says? Judge was shouting on public prosecutor. He said: «You think that this film can ruin our society and put our society at risk? That means that you don't believe in our society. This director, he made a boring film, but he is not as scared for the destiny of our country as you are.» So he said: «You are stupid. I will let the film free» since that is the ... I mean today there are all these younger ... Young people are all the time saying: «You have been receiving films tip by Tito» What is completely bullshit, you understand, of course there was not the whole cinematography of the same sense, so there was, as I said, some of these state party-produced partisans spectacles, which have been, for me, falsification of history. I went and argued with them, by making my films on the same topic, you understand. I Made something which is called *Uprising in Jazak*¹¹⁴, which was like the harsh critic of these big spectacles. I filmed it with ordinary people in all those hardship of second World War. It is very poor, small and threatened anti-fascists who have been doing some steps against the occupants, and so and so on. We have very polarized scene, so polarized. I had twice a big struggle on the court. He was put in the newspapers as getting interviews like: «Želimir Žilnik is damaging our situation» and I sued him. On the court, socialistic court, they ask him: «Look, why you must tell us, what damage Žilnik made in financial terms, and also in political terms?» He couldn't answer that, and then judge accused him, you understand? Not accused him, sentenced him, and let free me. You see, those young people, they simple do not take the factual situation. Few days ago, I have seen on website of this film center, they finally have put the sums of state subsidy for Serbian film in last 10 years. You know what I have seen? There are people who have been more subsidized, like for instance, Goran Paskaljević and Srđan Dragojević and so on. They are those people who are shouting all the time: «We are not subsidized», and we who do not get anything, or just small sums, you see, we are accused like: «You are getting some state money.» That is this fight between liars and parasites, and the people who are doing labor. If you will ask me: is there more parasites in the film industry of Serbian socialistic time or today? I would say the same percentage.

I think that there is one main fil rouge in all your production, that is the critical construction of the image of the power. Not only during the Yugoslav period, but also after, in the transitional period in the '90s, and even now in this global, capitalistic system. What's the relationship with the image of the power in your artistic inspiration?

¹¹⁴ *Ustanak u Jasku (Uprising in Jazak, 1973)*

You see, film is not as rational and as controlled material, which can be compared with the text. When you write a text, when I write a text, you can then somehow control every word and every comma, and every... like structure and tempo of the text. A film is something else. Film is your communication with the people and the environment, and then with the atmosphere. You see, I always do something where I have a feeling either that, through the medium of film, I could come close to some answers I'm interested in. Why? As for me, the film is excellent key to open many doors. See, to just collect some knowledge, and first of all, to come close to experience the people have passed through, so it is both in documentaries and fiction films, but with some methodological differences. In fiction films of course, then you construct the story by your own words, and you ask the actors to be your material and color of the image, but also the actors, they are having their own experience and energy, and some sort of inside feeling about the story they are bringing out, so then you learn it. They made it either more mild or harsh, or more outrage or funny. Maybe you are doing documentary film, then you are even more in sort of collage, this for to say about some conclusions which will draw out of my film. That is up to viewers, you see? That is up to viewers. I have completely other perspective of judging the film, so if you now ask me: «Tell me something about your documentary, *Tito Among the Serbs*¹¹⁵», I would say: «That was my instant reaction to the complete confusion in the streets. Big concern of poverty we have had with the inflation which was the biggest in the world, and the people have been rushing in the morning to buy two loaves of bread because in the afternoon, it will be 10 times more expensive.» When I approach them to ask them: «How could we make a documentary about this confused and unstable time?» They said: «Oh no, we are waiting. The Russian will come. Maybe the Russian will come,» and others: «No no the Russians. The Americans will parachute here», and then some of the people with very low voices, they said: «If Tito would be alive, you would not say those bullshit». Why with this very sort of not-loud voices? Because Tito was completely taboo for this new ruling group in Serbia, Slovenia and Croatia. Although the Croatian president, Tuđman he was a Tito general and he was for 20 - 30 years director of the Institute for history of communist party and working class movement. Milošević was a party secretary of central committee for Kučan in Slovenia. He was a chief of youth organization and said: «Tito doesn't exist. We are new leaders, new fathers of country.» I said, look, I heard in the souls of those people that they say: «These who are now on the top, they are shit. They are nobodies. We cannot name them». Then I came to my cameraman Miša, and said: Let's find the actor who ...

In fact, I would like to ask you, how was the idea of the film born?

Then Miša said: «I know one actor in People's theatre within there, Marko Todorović. He said: «No no, you know I play Tito because they put my pistol, the pistol on my head», so he was lying. Then we saw there is no actors, and then we have heard one guy on radio. We went to him, young guy and he was heartbreaking, fascinating. I said: «Don't make fun, do him. Anyone in the family who lived in this time?» He said: «Yes, my father was director». We thought he would be kidnapped so we didn't know what we ... We thought we will be beaten up. I came to one small radio station, in '92, because I saw that is a very good, critical, so I said to them: «You have to make something on video because you are going in the air» They said: «We don't have money». I said: «I will bring the money. I will make you some video material, because you are good people». They said: «We don't have ... » I said: «How much money do you have?» They said: «There is 300 German marks.» I said: «It's enough, 300 German marks. We'll go,» so I collected my people. I took my school friend who had big auto bought by the politicians and I said to him: «Do you want to play Tito's chauffeur?». He salute, he said: «Yes of course.» We went to the city and we have been

¹¹⁵ *Tito po drugi put među Srbima (Tito among the Serbs for the second time, 1994)*

surprised. We did not believe what's going on. You see, I was just out for shooting and we were making the films. Who wanted to talk to Tito, came here, and the people then expressed something what was actually forbidden, that is this communication. Then this communication with the past and history and so on. After five hours of shooting, we came just here in the neighborhood of Belgrade station, and police car came and they said: «You are provoking. You are stopping the traffic,» and they arrested me and cameraman Miša. We thought, everything is lost, and in 10 minutes, this actor who was playing Tito, and his chauffeur, they came in, they had the radio station, they said: «Policemen, why you are taking our crew? I did not finish the interview.» Policeman, they saluted. They said: «Marshal Tito, we thought they are making ... » They run in our cell, say: «Run out. Tito is very angry» and we went out. We filmed only another day, five hours. Two days.

How were the results of this kind of sociological experiment? Were you surprised of the reaction of people? Because it's surprising, watching the film, that the "fiction wall" between the actor and people never fell down.

But you see, that is not the film. That is actually happening, you see. That is happening. That was nothing prepared, but I was not much surprised because also in quite a few previous films, I have seen that effect. That is always, when you see something in a film which has a certain moment of the magnetism, when this actually reality which is recreated, the film is a medium. That is the space where you, sort of guide to recreate a piece of new, constructive reality which tries somehow to express something from the real life, you understand?

Talking about 90s and about the legacy of Yugoslav period, do you think it's still vivid the remembrance of the 90s and of Yugoslav time in the actual Serbian society? And do you think it's still important to talk about that period through art?

Well, definitely... This period has marked many destinies, many lives and it came in that society as a very deep earthquake which has actually brought some very negative energy in the whole identity of this Slav, now we are speaking about remembering on the legacy of Yugoslavia. What is Yugoslavia? What does it mean? It means a state of south Slavs, that idea is not something what was invented in socialism and by socialists, like nowadays in all new states is like negatively judged, so in Croatia, in Serbia if everybody would start to evoke in something of the history and achievements and the problems of Yugoslav society, you would be politically accused, like you were nostalgic times, like negative.

There is still a negative attitude, do you think?

But these new propagandists, they are either ignorant or stupid enough that they do not know this Yugoslav idea is idea from the time of 1848 in Europe. Italy and Germany and Hungary and many other nations, also Austria, have had these national actually revival, in trying to unite the countries. Southern and northern Italy have had a much more differences then Serbian and Croatian and Slovenian culture and language and history. In France it's the same, in Germany it's even more different between Bavaria on one side and Brandenburg and Berlin on another side. Difference is more greater in the language and the fact that those countries have been, these parts of the today Germany have been in the wars for decades and hundred years. They have been governed by different kingdoms, different dynasties, what actually between Slovenians, Croats and Serbs was not the case as they had been all under some foreign occupation in the history. So there was never the case that the Croats have been ruled Bosnian in the past and the Bosnians had been ruled Serbs and the Serbs had been ruled Montenegrins, never. They felt that they are

like the people ethnically very similar and this Yugoslav idea was idea of the most outstanding intellectuals, also scientists and artists and writers from Slovenia, Croatia, Serbia and Bosnia who because of that fact of this occupation have been studying mostly in Vienna or in Berlin and they made this Yugoslav societies in 1846 thinking how shall we form our country similar of the way how this national movements have been done in that time in the whole Europe?. So you see, what one who just ordinary people in this country, what they know, that these people who have invented and came to that idea is that working, realizing it, when you just take the name they are elite comparing to those nobodies and scums who have ruined that country. Then of course the realizing of that idea was in the first time somehow put in place after the first world war and with the great help of the allies who won that war, that means French, English and Americans you see. So Yugoslavia as a state was first time established in 1918 after the first world war and with again the support of the greatest name from inside of this, absolutely not Serbian idea, it is initiative came from Slovenians and Croats, you see, because Serbia started being liberated by Turks a bit earlier, about 1830 you see. But Slovenia and Croatia and Bosnia had been still under Austro-Hungarians, so when Austro-Hungary was collapsed, then with the help of these big names like Woodrow Wilson.

Do you think it's still important to talk about Yugoslav period and the 90s through art?

Well, it's not the question if it's important, the question is of this Yugoslav what the people still remember? What the people still refer to, what the people try to compare with living today? And if you want answers to those questions, I think yes, it is one of the most alive topics in conversation of all ex Yugoslav people. Of course, they have this discussion is not taking part in media, and not in the public space, because the old living groups, this new elite, in all new countries, they are very much accusing everybody who is coming out with some sort of judgment in the sections. So we live in one completely atmosphere of falsification of the past, and of the history. I think that most of the people who are promoting this falsification, they have not been like dissident or opponent to people who have been critical in Tito's time. No, absolutely not. Those people who have been the worst bureaucrats in Tito's time, who had been the censors, who have been in political paradigm and they are actually somehow trying to put that way. And these people who have been critical and who have been dissident, all of them are [my very good colleagues like Lazar Stojanović who was in the jail for on film or film maker Makavejev who had to leave country because he was accused for something. Not many, there was only few, in Tito's time it was only few people who had risked to engage themselves in direct criticism, because there was always some sort of revenge. Some people have lost the possibility to work so that was also my case in '71, '72, '73 when I had to flee in Europe and continue my working in Germany. That is the case those people who have ... so if you talk to them, If you just read [some of their books, that you will see that they have some sort of realistic judgment of that period and in that judgment, everybody will say of course, it was a one-party system. It was also authoritarian but in the same time there was a lot of space for engagement and lots of possibility for ordinary people to get education for their children, to get health care, to get jobs and so on and so on. Altogether, everybody says that we have lived in the time when actually the identity and the pride of the people was much more preferred and cherished than in today's white post Communism. And of course for us artist, of course we always try to engage ourselves ... Have you seen mine film, *One Woman, one century*¹¹⁶? It is exactly, actually, pointing out this problem of falsification of history and I did it making a biography and a portrait of one woman who was 99 years old, she was from Istria and she had tremendous memory. I made that film like three or four years ago ... when it came out she was actually engaged in social and political issues very early because when she was young in Istria came Mussolini regime and she

¹¹⁶ *Jedna žena - jedan vek (One woman - one century, 2011)*

was Croat, so they had to change names, they lost the schools and so on and they dispersed in all Balkans, from Zagreb to Sarajevo, otherwise they went in antifascism, they all seem very socialist at least 10 years in various shapes. She had a tremendous memory so we made that film, I thought: let's just leave records for the history and put it in the library, but when we made the premiere in Belgrade, it exploded. So, it went all over ex Yugoslavia, Ljubljana, Zagreb, Sarajevo and she became the great heroine. 99 years-old woman! So she was having three, four, five pages in the newspaper. She was having the programs on television, it should be state television. She was someone who in the middle of Zagreb, she stood in front hundreds people and she said: «Look, I am Croatian woman so I just want to tell you brothers Croats you should speak on Fascism and on ustaša and not to be proud of them because I know what they have hidden.»

So, do you think that art, and cinema in particular, could be a medium for the re-elaboration of war trauma, that it could offer a kind of therapy of memory?

It is up to you who are watching and reflecting. It's up to you to judge. I know how for my participants, if you are giving them form to express themselves they are pleased very much, you see. So I know how did it mean *The old school of capitalism*¹¹⁷, how all those workers who should be just completely kicked out of the public sphere, how they felt again like a human because they had opportunity to come out. They are about 50 characters, 50 personalities who are not professional actors, but you see they somehow reconstructed some of their memories with that help. And I did it twenty, thirty times in various films.

¹¹⁷ *Stara škola kapitalizma (The old school of capitalism, 2009)*

BIBLIOGRAFIA

Sociologia - Memory Studies

AaVv., *A Est, la memoria ritrovata*, Einaudi, Torino, 1991

Agazzi E., Fortunati V. (a cura di), *Memoria e saperi. Percorsi transdisciplinari*, Meltemi, Roma, 2007

Alexander J. C., Eyerman R., Giesen B., Smelser N., Sztopka P., *Cultural trauma and collective identity*, University of California press, Berkeley , 2004

Alexander J. C., *Towards a theory of cultural trauma*, in Alexander J. C., Eyerman R., Giesen B., Smelser N., Sztopka P., *cit.*, 2004, pp. 1-30

Antze P., Lambek M., *Tense Past: Cultural Essays in Trauma and Memory*, Routledge, New York, 1996

Arnold-de Simine S., *Mediating memory in the museum. Trauma, empathy, nostalgia*, Palgrave Macmillan, Basingstoke-New York, 2013

Artoni S., Verdiani V. (a cura di), *Nostalgia. Saggi sul rimpianto del comunismo*, Mondadori, Milano, 2010

Assmann A., *Ricordare. Forme e mutamenti della memoria culturale*, Il Mulino, Bologna, 2014

Assmann A., Shortt L., *Memory and political change*, Palgrave Macmillan, Houndmills, 2012

Assmann A., *Cultural Memory and Western Civilization: Functions, Media, Archives*, Cambridge University Press, Cambridge, 2012

Assmann A., *Europe: a community of memory?*, GHI bulletin no. 40, 2007, pp. 11-25

Assmann J., *La memoria culturale. Scrittura, ricordo e identità politica nelle grandi civiltà antiche*, Einaudi, Torino, 1997

Augé M., *Tra i confini. Città, luoghi, interazioni*, Mondadori, Milano, 2007

Augé M., *Rovine e macerie. Il senso del tempo*, Bollati Boringhieri, Torino, 2004

Augé M., *Le forme dell'oblio*, Il Saggiatore, Milano, 2000

Bal M., Crewe J., Spitzer L. (a cura di), *Acts of Memory. Cultural Recall in the Present*, University Press of New England, Hanover, 1999

Barazzetti D., Leccardi C. (a cura di), *Responsabilità e memoria. Linee per il futuro*, NIS, Roma, 1997

Barthes R., *Miti d'oggi*, Einaudi, Milano, 2005

Bartoletti R., *Memoria e comunicazione. Una teoria comunicativa complessa per le cose del moderno*, FrancoAngeli, Milano, 2007

Bartoletti R., *La narrazione delle cose. Analisi socio-comunicativa degli oggetti*, FrancoAngeli, Milano, 2002

Bechev D., Nicolaidis K. (a cura di), *Mediterranean Frontiers. Borders, Conflict and Memory in a Transnational World*, Tauris, Londra-New York, 2010

Benjamin W., *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino, 2014

- Benjamin W., *Angelus Novus*, Einaudi, Torino, 2014
- Benjamin W., *Sul concetto di storia*, in Benjamin W., *Opere complete. VII. Scritti 1938-1940*, Einaudi, Torino, 2006, pp. 483-517
- Bet-El I.R., *Unimagined communities: the power of memory and the conflict in the former Yugoslavia*, in Muller J.-W. (a cura di), *Memory and power in post-war Europe: studies in the presence of the past*, Cambridge University Press, Cambridge, 2002, pp. 206-222
- Bluck S. (a cura di), *Memory. Special issue Autobiographical memory: exploring its functions in everyday life*, vol. 11 n. 2, Psychology Press Taylor & Francis Group, Abingdon, 2003
- Boym S., *Ipocondria del cuore: nostalgia, storia e memoria*, in Modrzejewski F., Sznajderman M. (a cura di), *Nostalgia. Saggi sul rimpianto del comunismo*, Bruno Mondadori, Milano, 2003, pp. 1-88
- Boym S., *The future of nostalgia*, Basic books, New York, 2001 (Kindle e-book)
- Braniff M., McDowell S., *Commemoration as conflict. Space, memory and identity in peace processes*, Palgrave Macmillan, Houndmills-New York, 2014
- Brison S. J., *Trauma narratives and the remaking of the self*, in Bal M., Crewe J., Spitzer L. (a cura di), *cit.*, 1999, pp. 39-54
- Butler J., *Gender trouble. Feminism and the subversion of identity*, Routledge, New York-Londra, 2006
- Carpentier N. (a cura di), *Culture, trauma, and conflict. Cultural Studies Perspectives on War*, Cambridge Scholars Publishing, Cambridge, 2015
- Caruth C., *Unclaimed experience: trauma, narrative and history*, Johns Hopkins university press, Baltimora, 1996
- Caruth C. (a cura di), *Trauma. Explorations in memory*, Johns Hopkins University press, Baltimora, 1995
- Casey E. S., *Public memory in place and time*, in Phillips K. R. (a cura di), *cit.*, 2004, pp. 17-44
- Casey E. S., *Remembering. A phenomenological study*, Indiana University Press, Bloomington, 2000
- Caso L., De Leo G., Scali M. (a cura di), *La testimonianza. Problemi, metodi e strumenti nella valutazione dei testimoni*, Il Mulino, Bologna, 2005
- Cavalli A., *Lineamenti di una sociologia della memoria*, in Jedlowski P., Rampazi M. (a cura di), *cit.*, 1991, pp. 31-42
- Cavicchia Scalamonti A., *Maurice Halbwachs e la sociologia della memoria*, in Halbwachs M., *cit.*, 1997, pp. I-XXVIII
- Cipollini L., Haidar M., Kossel E., *Città e memoria. Beirut, Sarajevo, Berlino*, Bruno Mondadori, Milano, 2010
- Connerton P., *Come la modernità dimentica*, Einaudi, Torino, 2010
- Connerton P., *Seven types of forgetting*, in *Memory Studies*, vol. 1(1), 2008, pp. 59-71
- Connerton P., *Come le società ricordano*, Armando, Roma, 1999
- Derrida J., *Mal d'archivio. Un'impressione freudiana*, Filema, Napoli, 2005
- Duden B., *I geni in testa e il feto nel grembo. Sguardo storico sul corpo delle donne*, Bollati Boringhieri, Torino, 2006

- Esposito E., *La memoria sociale: mezzi per comunicare e modi di dimenticare*, Laterza, Roma, 2001
- Eyerman R., *Il passato nel presente: cultura e trasmissione della memoria*, in Rampazi M., Tota A. L. (a cura di), *cit.*, 2007, pp. 60-72
- Felman S., Laub D. (a cura di), *Testimony. Crises of witnessing in literature, psychoanalysis and history*, Routledge, New York-Londra, 1992
- Ferrarotti F., *La tentazione dell'oblio. Razzismo, antisemitismo e neonazismo*, Laterza, Roma-Bari, 1998
- Ferrarotti F., *Il ricordo e la temporalità*, Laterza, Roma-Bari, 1987
- Fortunati V., Golinelli G., Monticelli R. (a cura di), *Studi di genere e memoria culturale: woman and cultural memory*, CLUEB, Bologna, 2004
- Foucault M., *L'archeologia del sapere. Una metodologia per la storia della cultura*, BUR, Milano, 2013 (Kindle e-book)
- Freud S., *Opere 1905/1921*, Newton Compton, Roma, 1992
- Freud S., *Opere 1886/1905*, Newton Compton, Roma, 1992
- Freud S., *Opere*, vol. 10, Bollati Boringhieri, Torino, 1978
- Giesen B., *The trauma of perpetrators. The Holocaust as the traumatic reference of German national identity*, in Alexander J. C., Eyerman R., Giesen B., Smelser N., Sztompka P., *cit.*, 2004, pp. 112-154
- Grande T., *Introduzione alla seconda edizione*, in Halbwachs M., *cit.*, 2001, pp. 35-41
- Grande T., *Le origini sociali della memoria*, in Tota A. L. (a cura di), *cit.*, 2001, pp. 68-85
- Habermas J., *Storia e critica dell'opinione pubblica*, Laterza, Roma-Bari, 1974
- Halbwachs M., *Memorie di famiglia*, Armando Editore, Roma, 2001
- Halbwachs M., *I quadri sociali della memoria*, Ipermedium Libri, Napoli, 1997
- Halbwachs M., *La mémoire collective*, Albin Michel, Parigi, 1997
- Halbwachs M., *La memoria collettiva*, Unicopli, Milano, 1997
- Hirsch H., *Genocide and the politics of memory. Studying death to preserve life*, The University of Northern Carolina Press, Chapel Hill, 1995
- Hirsch M., *The generation of postmemory*, in Poetics Today vol. 29 n.1, 2008, pp. 103-128
- Hirsch M., *Projected memory: Holocaust photographs in personal and public fantasy*, in Bal M., Crewe J., Spitzer L. (a cura di), *cit.*, 1999, pp. 3-24
- Hodgkin K., Radstone S. (a cura di), *Regimes of Memory*, Routledge, Londra-New York, 2003
- Jameson F., *Il Postmoderno, o la logica culturale del tardo capitalismo*, Garzanti, Milano, 1989
- Jedlowski P., *Memoria e interazioni sociali*, in Agazzi E., Fortunati V. (a cura di), *cit.*, 2007, pp. 31-47
- Jedlowski P., *La memoria pubblica: cos'è?*, in Rampazi M., Tota A. L. (a cura di), *cit.*, 2007, pp. XIII-XVIII
- Jedlowski P., *Media e memoria. Costruzione sociale del passato e mezzi di comunicazione di massa*, in Rampazi M., Tota A. L. (a cura di), *cit.*, 2005, pp. 31-43

- Jedlowski P., *Memoria, esperienza e modernità: memorie e società nel XX secolo*, FrancoAngeli, Milano, 2002
- Jedlowski P., *Introduzione alla prima edizione*, in Halbwachs M., *cit.*, 2001, pp. 7-34
- Jedlowski P., *Memoria*, CLUEB, Bologna, 2000
- Jedlowski P., Rampazi M. (a cura di), *Il senso del passato: per una sociologia della memoria*, FrancoAngeli, Milano, 1991
- Kattan E., *Il dovere della memoria*, Ipermedium Libri, Napoli, 2003
- LaCapra D., *Writing history, writing trauma*, The Johns Hopkins University, Baltimora-Londra, 2001
- LaCapra D., *Trauma, Absence, Loss*, in *Critical Inquiry*, Vol. 25, No. 4, 1999, pp. 696-727
- Le Goff J., *Storia e memoria*, Einaudi, Torino, 1982
- Leccardi C., *La memoria responsabile*, in Barazzetti D., Leccardi C. (a cura di), *cit.*, 1997, pp. 23-38
- Lehrer E., Milton C.E., Patterson M. (a cura di), *Curating difficult knowledge: violent pasts in public places*, Palgrave Macmillan, Londra, 2011
- Longoni A. M., *La memoria*, Il Mulino, Bologna, 2010 (Kindle e-book)
- Lowenthal D., *The Past is a Foreign Country*, Cambridge University Press, Cambridge, 1988
- Luhmann N., *La realtà dei mass media*, FrancoAngeli, Milano, 2000
- Margalit A., *The ethics of memory*, Harvard University Press, Cambridge-Londra, 2004
- Misztal B. A., *Theories of Social Remembering*, Open University Press, Maidenhead-Filadelfia, 2003
- Modrzejewski F., Sznajderman M. (a cura di), *Nostalgia. Saggi sul rimpianto del comunismo*, Bruno Mondadori, Milano, 2003
- Montesperelli P., *Sociologia della memoria*, Laterza, Roma-Bari, 2003
- Monticelli R., *Contronarrazioni e memorie ri-composte negli studi di genere e delle donne*, in Agazzi E., Fortunati V. (a cura di), *cit.*, 2007, pp. 605-624
- Namer G., *Memorie d'Europa*, Rubbettino editore, Messina, 1997
- Namer G., *Memoria sociale e memoria collettiva. Una rilettura di Halbwachs*, in Jedlowski P., Rampazi M. (a cura di), *cit.*, 1991, pp. 91-105
- Niemeyer K. (a cura di), *Media and nostalgia. Yearning for the past, present and future*, Palgrave Macmillan, Basingstoke, 2014
- Nora P., *Les lieux de memoire*, Quarto Gallimard, 1997
- Nora P., *Between memory and history: Les lieux de mémoire*, in *Representation*, n. 26, University of California, 1989, pp. 7-24
- Olick J. K., *States of Memory: Continuities, Conflicts, and Transformations in National Retrospection*, Duke University Press, Durham, 2003
- Pakman M., *Soggettività, etica ed estetica della memoria*, in Agazzi E., Fortunati V. (a cura di), *cit.*, 2007, pp. 177-196
- Parotto G. (a cura di), *Le memorie difficili. Ricordo e oblio dopo le guerre in Jugoslavia*. Beit, Trieste, 2013

- Pethes N., Ruchatz J., *Dizionario della memoria e del ricordo*, Bruno Mondadori, Milano, 2002
- Petri R. (a cura di), *Nostalgia. Memoria e passaggi tra le sponde dell'Adriatico*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma, 2010
- Phillips K. R. (a cura di), *Framing Public Memory*, The University of Alabama Press, Tuscaloosa, 2004
- Platone, *Opere complete*, vol. I, Laterza, Bari, 1967
- Prager J., *Presenting the Past. Psychoanalysis and the Sociology of Misremembering*, Harvard University Press, Cambridge, 1998
- Radstone S., *The sexual politics of time*, Routledge, 2007
- Radstone S. (a cura di), *Memory and Methodology*, Berg, Oxford, 2000
- Rampazi M., Tota A.L. (a cura di), *La memoria pubblica. Trauma culturale, nuovi confini e identità nazionali*, UTET, Torino, 2007
- Rampazi M., Tota A.L. (a cura di), *Il linguaggio del passato. Memoria collettiva, mass media e discorso pubblico*, Carocci editore, Roma, 2005
- Rampazi M., *Memoria e biografia*, in Jedlowski P., Rampazi M. (a cura di), *cit.*, 1991, pp. 127-141
- Ricoeur P., *Ricordare, dimenticare, perdonare. L'enigma del passato*, Il Mulino, Bologna, 2012
- Ricoeur P., *La memoria, la storia, l'oblio*, Raffaello Cortina, Milano, 2003
- Rossi P., *Il passato, la memoria, l'oblio*, Il Mulino, Bologna, 2013
- Sacks O., *L'uomo che scambiò sua moglie per un cappello*, Adelphi, Milano, 1986
- Schacter D. L., *Alla ricerca della memoria*, Einaudi, Torino, 2001
- Sciolla L., *Memoria, identità e discorso pubblico*, in Rampazi M., Tota A.L. (a cura di), *cit.*, 2005, pp. 19-30
- Siebert R., *Islam e democrazie. La posta in gioco delle donne*, in Rampazi M., Tota A.L. (a cura di), *cit.*, Torino, 2007, pp. 148-166
- Smelser N. J., *Psychological Trauma and Cultural Trauma*, in Alexander J., Eyerman R., Giesen B., Smelser N., Sztompka P., *cit.*, 2004, pp. 31-59
- Spiegelman A., *Maus*, Einaudi, Torino, 2000
- Todorov T., *Gli abusi della memoria*, Ipermedium Libri, Napoli, 1996
- Tota A. L., *Routledge International Handbook of Memory Studies*, Routledge, Londra-New York, 2016
- Tota A. L., *Sociologie dell'arte. Dal museo tradizionale all'arte multimediale*, Carocci, Roma, 2002
- Tota A. L. (a cura di), *La memoria contesa. Studi sulla comunicazione sociale del passato*, FrancoAngeli, Milano, 2001
- Tota A. L., *Arte e media. Le forme postmoderne della distinzione sociale*, CUESP, Milano, 1999
- Triulzi A. (a cura di), *Dopo la violenza. Costruzioni di memoria nel mondo contemporaneo*, L'Ancora del Mediterraneo, Napoli, 2005
- Van Alphen E., *Symptoms of Discursivity: Experience, Memory, and Trauma*, in Bal M., Crewe J., Spitzer L. (a cura di), *cit.*, 1999, pp. 24-38

- Van Dijck J., *Mediated memories in the digital age*, Stanford University Press, Stanford, 2007 (Kindle e-book)
- Velikonja M., *Titostalgia. A Study of Nostalgia for Josip Broz*, Peace Institute, Lubiana, 2008
- Vercelli C., *Il negazionismo. Storia di una menzogna*, Laterza, Roma-Bari, 2013
- Vidal-Naquet P., *Gli assassini della memoria. Saggi sul revisionismo e la Shoah*, Viella, Roma, 2008
- Violi P., *Paesaggi della memoria. Il trauma, lo spazio, la storia*, Bompiani, Milano, 2014 (Kindle e-book)
- Violi P., *Narrazioni del sé fra autobiografia e testimonianza*, in E/C, 2009, pp. 1-17
- Violi P., *Ricordare il futuro. I musei della memoria e il loro ruolo nella costruzione delle identità culturali*, E/C, 2009, pp. 1-16
- Yerushalmi Y. H., Loraux N., Mommsen H., Milner J., Vattimo G., *Usi dell'oblio*, Pratiche, Parma, 1990
- Zerubavel E., *Mappe del tempo. Memoria collettiva e costruzione sociale del passato*, Il Mulino, Bologna, 2005

Storia

- AaVv., *Memorandum dell'Accademia serba delle scienze e delle arti*, in Limes, n. 1-2, 1993, pp. 233-245
- Abazović D., Velikonja M., *Post-Yugoslavia. New Cultural and Political Perspectives*, Palgrave Macmillan, Basingstoke, 2014
- Alfieri L., *Guerra dei mondi: la costruzione distruttiva dell'alterità*, in Parotto G. (a cura di), *cit.*, 2013, pp. 67-79
- Arendt H., *La banalità del male*, Feltrinelli, Milano, 2001
- Bertuccelli L., Orlić M. (a cura di), *Una storia balcanica: fascismo, comunismo e nazionalismo nella Jugoslavia del Novecento*, Ombre Corte, Verona, 2008
- Bianchini S., *Sarajevo: le radici dell'odio. Identità e destino dei popoli balcanici*, Edizioni Associate, Roma, 2003
- Bianchini S., *La questione jugoslava*, Giunti, Firenze, 1999
- Bianchini S., *The Yugoslav conflict and its implications for international relations*, Angelo Longo Editore, Ravenna, 1998
- Bianchini S., *The Yugoslav war, Europe and the Balkans: how to achieve security?*, Angelo Longo Editore, Ravenna, 1995
- Bloch M., *Apologia della storia o Mestiere di storico*, Falsopiano, Alessandria, 2016 (Kindle e-book)
- Bugari T., Scattolini G., *Jugoschegge*, Infinito edizioni, Castel Gandolfo, 2011
- Chiodi L., Rossini A., *La guerra ai civili nella guerra di Bosnia-Erzegovina (1992-1995)*, in DEP-Deportate, esuli, profughe. Rivista telematica di studi sulla memoria femminile, n. 15, 2011, pp. 240-245
- Čvoro U., *Turbo-folk Music and Cultural Representations of National Identity in Former Yugoslavia*, Routledge, Londra-New York, 2016

- D'Alessandri A., Pitassio A. (a cura di), *Dopo la pioggia: gli stati della ex Jugoslavia e l'Albania (1991-2011)*, Argo, Lecce, 2011
- David F., *Frammenti di tempi tenebrosi*, Edizioni e, Trieste, 1996
- David L., *Dealing with the contested past in Serbia: decontextualisation of the war veterans memories*, in *Nations and Nationalism*, n. 21 (1), 2015, pp. 102-119
- David L., *Fragmentation as a Silencing Strategy: Serbian War Veterans against the State of Serbia*, in *Contemporary Southeastern Europe*, n.2 (1), 2015, pp. 55-73
- David L., *Mediating international and domestic demands: mnemonic battles surrounding the monument to the fallen of the wars of the 1990s in Belgrade*, in *Nationalities Papers: The Journal of Nationalism and Ethnicity*, vol. 42 n. 4, 2014, pp. 1-19
- Divertito S., Leone L., *Il fantasma in Europa. La Bosnia del dopo Dayton tra decadenza e ipotesi di sviluppo*, Il Segno dei Gabrielli editori, Negarine di San Pietro in Cariano (VR), 2004
- Dizdarević Z., *Bosnia Erzegovina 1992-1993*, in Marzo Magno A. (a cura di), *cit.*, 2015, pp. 143-197
- Dizdarević Z., *Giornale di guerra*, Sellerio, Palermo, 1994
- Drakulić S., *Café Europa*, Penguin, New York, 1999
- Drakulić S., *The Balkan express. Fragments from the other side of war*, W. W. Norton, New York-Londra, 1993
- Dulić D., Listhaug O., Ramet S. P. (a cura di), *Civic and Uncivic Values: Serbia in the Post-Milošević Era*, Central European University Press, Budapest-New York, 2011
- Džajić A. (a cura di), *Srebrenica. Remembrance for the future*, Heinrich Boll Foundation, Sarajevo, 2010
- Filipović Z., *Diario di Zlata*, BUR, Milano, 1995
- Franzinetti G., *Tomare in Bosnia*, in Suljagić E., *cit.*, 2010, pp. 241-250
- Franzinetti G., *Bosnia: guerra civile, sterminio, genocidio*, in 900 n. 2, 2009, pp. 235-249
- Gordy E. D., *The culture of power in Serbia. Nationalism and the destruction of alternatives*, The Pennsylvania State University press, University Park, 1999
- Halilović J. (a cura di), *Djetinjstvo u ratu, Sarajevo 1992 - 1995.*, Udruženje Urban, Sarajevo, 2013
- Helms E., *Innocence and Victimhood. Gender, Nation, and Women's Activism in Postwar Bosnia-Herzegovina*, The University of Wisconsin Press, Madison, 2013
- Hobsbawm E. J., *Nazioni e nazionalismo dal 1780*, Einaudi, Torino, 2002
- Hosch E., *Storia dei Balcani*, Il Mulino, Bologna, 2006
- Iveković R., *Autopsia dei Balcani*, Raffaello Cortina, Milano, 1999
- Iveković R., *La balcanizzazione della ragione. La guerra e il genocidio culturale*, Manifestolibri, Roma, 1999
- Janigro N., *L'esplosione delle nazioni. Il caso jugoslavo*, Feltrinelli, Milano, 1993
- Karahasan D., *Sarajevo centro del mondo. Diario di un trasloco*, ADV, Lugano, 2012
- Klemenčič M., Žagar M., *The former Yugoslavia's diverse peoples*, ABC-CLIO, Santa Barbara, 2004

- Lallo A., *Il sentiero dei tulipani. Psiconazionalismo in Bosnia Erzegovina*, Infinito edizioni, Castel Gandolfo, 2011
- Lallo A., Toresini L. (a cura di), *Il tunnel di Sarajevo. Il conflitto in Bosnia-Erzegovina: una guerra psichiatrica?*, Nuova Dimensione, Portogruaro, 2004
- Leone L., *Bosnia express*, Infinito edizioni, Castel Gandolfo, 2011
- Lévy B.-H., *Hotel Europa. Dramma*, Marsilio, Venezia, 2014
- Lutard C., *Serbia. Le contraddizioni di un'identità ancora incerta*, Il Mulino, Bologna, 1999
- Marzo Magno A. (a cura di), *La guerra dei dieci anni*, Il Saggiatore, Milano, 2015
- Matvejević P., *Confini e frontiere*, Asterios, Trieste, 2008
- Musabegović S., *The circle and the present*, in Pakier M., Stråth B. (a cura di), *A European memory? Contested histories and politics of remembrance*, Berghahn Books, New York, 2013, pp. 247-265
- Musabegović S., *Rape and the creation of the national soldier*, in Beč-Neumann J. (a cura di), *Darkness at noon: war crimes, genocides and memories course*, Center for Interdisciplinary Postgraduate Studies, University of Sarajevo, Sarajevo, 2007, pp. 185-224
- Musabegović S., *The memory of the dead body*, in Robin R. T., Stråth B. (a cura di), *Homelands: poetic power and the politics of space*, P.I.E.-Peter Lang, Berna, 2003, pp. 247-259
- Nuhanović H., *Under The UN Flag. The International Community and the Srebrenica Genocide*, DES Sarajevo, Sarajevo, 2007
- Nuhefendić A., *Le stelle che stanno giù*, Spartaco edizioni, Santa Maria Capua Vetere, 2011
- Nuhefendić A., *Prefazione*, in Suljiagić E., *cit.*, 2010, pp. 11-15
- Orlić M., *Il passato che non passa: cortocircuiti nelle politiche della memoria in Croazia*, in Focardi F., Groppo B. (a cura di), *L'Europa e le sue memorie. Politiche e culture del ricordo dopo il 1989*, Viella, Roma, 2013, pp. 179-195
- Pavlowitch S. K., *Serbia. The history of an idea*, New York University Press, New York, 2002
- Petrungaro S., *La "Lotta di liberazione popolare" in Jugoslavia e negli stati successori: una questione di (r)esistenza*, in Agosti A., Colombini C. (a cura di), *Resistenza e autobiografia della nazione. Uso pubblico, rappresentazione, memoria*, Edizioni Seb 27, Torino, 2013, pp. 309-319
- Petrungaro S., *Jugostalgia. Ripensamenti al cospetto della Jugoslavia defunta*, in Petri R. (a cura di), *cit.*, 2010, pp. 255-274
- Pirjevec J., *Tito e i suoi compagni*, Einaudi, Torino, 2015
- Pirjevec J., *Le guerre jugoslave*, Einaudi, Torino, 2002
- Pirjevec J., *Serbi, croati, sloveni*, Il Mulino, Bologna, 2002
- Popov N. (a cura di), *The road to war in Serbia. Trauma and Catharsis*, Central European University Press, Budapest-New York, 2000
- Privitera F., *Jugoslavia*, Unicopli, Milano, 2013
- Privitera F., *La transizione continua. L'Europa centro-orientale tra rinnovamento e conservazione (1989-1994)*, Longo Angelo, Ravenna, 1996
- Privitera F., *L'Europa orientale e la rinascita dei nazionalismi*, Guerini, Milano, 1994
- Rastello L., *La guerra in casa*, Einaudi, Torino, 1998

- Richter M., *Le guerre cominciano a primavera*, Rubbettino editore, Messina, 2003
- Rumiz P., *Maschere per un massacro. Quello che non abbiamo voluto sapere della guerra in Jugoslavia*, Feltrinelli, Milano, 2011
- Sidran A., *Le lacrime delle madri di Srebrenica*, ADV, Lugano, 2010
- Srbijanović B., *Diario da Belgrado*, Dalai editore, Milano, 2000
- Steindorff L., *Croazia. Storia nazionale e vocazione europea*, Beit, Trieste, 2008
- Suljiagić E., *Cartolina dalla fossa*, Beit, Trieste, 2010
- Tochman W., *Come se mangiassi pietre*, Keller, Rovereto, 2010
- Todorova M., *Immaginando i Balcani*, Argo, Lecce, 2002
- Ugrešić D., *La confisca della memoria*, in Modrzejewski F., Sznajderman M. (a cura di), *cit.*, 2003, pp. 260-277
- Ugrešić D., *The culture of lies: antipolitical essays*, Pennsylvania State University Press, Londra, 1998
- Veličković D., *Serbia hardcore*, Zandonai, Rovereto, 2008 (Kindle e-book)
- Velikonja M., *Titostalgia. A Study of Nostalgia for Josip Broz*, Lubiana, Peace Institute, 2008
- Ventura M., *Jugoslavia, un omicidio perfetto*, in Marzo Magno A.(a cura di), *cit.*, 2015, pp. 75-139
- Wieviorka A., *L'era del testimone*, Cortina, Milano, 1999
- Žarkov D., *The body of war. Media, ethnicity, and gender in the break-up of Yugoslavia*, Duke University Press, Durham-Londra, 2007 (Kindle e-book)
- Živković M., *Serbian Dreambook: National Imaginary in the Time of Milosevic*, Indiana University Press, Bloomington, 2011

Cinema

- Agnieszka S., *Magic Realist Cinema in East Central Europe*, Edinburgh University Press, Edimburgo, 2012
- Albano L., *Lo schermo dei sogni. Chiavi psicoanalitiche del cinema*, Marsilio, Venezia, 2004
- Alexander E., *Yugosphere Insiders or Croatian Outsiders: the Reception of Serbian Films in Croatia since the Breakup of Yugoslavia*, in *Image & Narrative*, vol. 18 n. 1, 2017, pp. 45-62
- Andreescu F. C. e Shapiro M. J. (a cura di), *Genre and the (Post-)Communist Woman: Analyzing Transformations of the Central and Eastern European Female Ideal*, Routledge, Londra-New York, 2014
- Apor P., Sarkicova O. (a cura di), *Past for the eyes. East European representations of communism in cinema and museum after 1989*, Central European University press, Budapest-New York, 2008
- Badon S., *Esperienze di cinema dalle ceneri della Jugoslavia. Bosnia Erzegovina*, Editrice Gabbiano, Ancona, 2012
- Bahun S., Haynes J. (a cura di), *Cinema, State Socialism and Society in the Soviet Union and Eastern Europe, 1917-1989*, Routledge, Abingdon, 2014

- Baron J., *The archive effect. Found footage and the audiovisual experience of history*, Routledge, Londra-New York, 2014
- Barta T. (a cura di), *Screening the past. Film and the Representation of History*, Praeger, Westport (Conneticut), 1998
- Barthes R., *La camera chiara. Note sulla fotografia*, Einaudi, Torino, 2003
- Bartoletti R., *Grandi madri mediali*, Liguori, Napoli, 2012
- Bazin A., *Che cosa è il cinema?*, Garzanti, Milano, 1999
- Begić A., *Director's note*, in *Children of Sarajevo* press book, 2012
- Borjan E., *Nuove tendenze nel cinema postbellico dell'ex Jugoslavia*, in D'Alessandri A., Pitassio A. (a cura di), *Dopo la pioggia: gli stati della ex Jugoslavia e l'Albania (1991-2011)*, Argo, Lecce, 2011, pp. 363-378
- Brancato S., *Introduzione alla sociologia del cinema*, Luca Sossella Editore, Roma, 2001
- Brunetta G. P., *L'Europa: le cinematografie nazionali*. vol. 3 di *Storia del cinema mondiale*, Einaudi, Torino, 2000
- Bussi E., Leech P. (a cura di), *Schermi della dispersione: cinema, storia e identità nazionale*, Lindau, Torino, 2003
- Butler A., *Women's cinema. The contested screen*, Wallflower Press, Londra, 2002
- Campari R., *Film della memoria. Mondi perduti, ricordati e sognati*, Marsilio, Venezia, 2005
- Casetti F., *L'occhio del Novecento. Cinema, esperienza, modernità*, Bompiani, Milano, 2005
- Cati A., *Immagini della memoria: teorie e pratiche del ricordo tra testimonianza, genealogia, documentari*, Mimesis, Milano-Udine, 2013
- Cecchin D., Gandini L., Gentilini M., *Memorie riflesse: lo schermo tra vero e falso*, Fondazione Museo storico del Trentino, Trento, 2010
- Chion M., *La voce nel cinema*, Pratiche Editrice, Parma, 1991
- Cook P., *Screening the Past. Memory and Nostalgia in Cinema*, Routledge, Londra-New York, 2005
- Crnković G. P., *Post-Yugoslav Literature and Film: Fires, Foundations, Flourishes*, Bloomsbury Academic, Londra, 2012
- Čvoro U., *Turbo-folk music and cultural representations of national identity in former Yugoslavia*, Routledge, Londra, 2014
- Daković N., Rogač Mijatović L., Nikolić M. (a cura di), *Media Archaeology. Memory, media and culture in the digital age*, Faculty of Dramatic Arts, Belgrado, 2016
- Daković N. (a cura di), *Representation of the Holocaust in the Balkans in Arts and Media*, Diskurs, Belgrado, 2014
- Daković N., *Cinema Komunisto i post-komunisto: filmski tekst pamćenja, sećanja i nostalgije*, Univerzitet umetnosti, Belgrado, 2012
- Daković N., *Imagining Belgrade: the cultural / cinematic identity of a city at the fringes of Europe*, in Pizzi K., Weiss-Sussex G. (a cura di), *The cultural identities of European cities*, Peter Lang AG, Berna, 2011, pp. 61-76
- Daković N., *Out of the Past. Memories and Nostalgia in (Post-)Yugoslav Cinema*, in Apor P., Sarkicova O. (a cura di), *cit.*, 2008, pp. 117-141

- De Gaetano R., *Passaggi. Figure del tempo nel cinema contemporaneo*, Bulzoni, Roma, 1996
- Deleuze G., *Cinema 2 L'immagine-tempo*, Ubulibri, Milano, 1989
- Deleuze G., *Cinema 1 L'immagine-movimento*, Ubulibri, Milano, 1984
- Didi-Huberman G., *Immagini malgrado tutto*, Cortina Raffaello, Milano, 2005
- Dinoi M., *Lo sguardo e l'evento. I media, la memoria, il cinema*, Le Lettere, Firenze, 2008
- Duras M., *Hiroshima mon amour. Scenari et dialogue*, Gallimard, Parigi, 1960
- Evangelista M., *Gender, Nationalism, and War: Conflict on the Movie Screen*, Cambridge University Press, Cambridge, 2011
- Felman S., *The return of the voice: Claude Lanzmann's Shoah*, in Felman S., Laub D. (a cura di), *cit.*, 1992, pp. 204-283
- Ferro M., *Cinema e Storia. Linee per una ricerca*, Feltrinelli, Milano, 1980
- Germani S. G. (a cura di), *La meticcina di fuoco. Oltre il continente Balcani*. Catalogo la Biennale di Venezia, Lindau, Torino, 2000
- Ghigi G. (a cura di), *Alpe Adria Cinema. Incontri con il cinema dell'Europa centro-orientale 1993/1994*, catalogo, Alpe Adria Cinema Edizione, Trieste, 1994
- Gocić G., *Early and late works. The cinema of Zelimir Zilnik in the period of transition - From the 1960s to this day*, in Stojanović M. (a cura di), *cit.*, 2003, pp. 87-105
- Gori G. M., *La storia al cinema. Ricostruzione del passato, interpretazione del presente*, Bulzoni, Roma, 1994
- Gorup R., *After Yugoslavia: The Cultural Spaces of a Vanished Land*, Stanford University Press, Redwood City, 2013
- Goulding D., *Liberated cinema*, Indiana University Press, Bloomington-Indianapolis, 2002
- Graffy J., Iordanova D., Taylor R., Wood N. (a cura di), *The BFI Companion to Eastern European and Russian Cinema*, British Film Institute, Londra, 2000
- Grainge P., *Memory and popular film*, Manchester University Press, Manchester, 2003
- Grespi B. (a cura di), *Locus Solus. Memoria e immagini*, Mondadori, Milano, 2009
- Hames P., Portuges C., *Cinemas in Transition in Central and Eastern Europe after 1989*, Temple University Press, Filadelfia, 2011
- Hilčičin M., *Female documentary filmmakers: fragmented realities of conflict and post-conflict Bosnia*, in Kinokultura, Special Issue 14: Bosnian Cinema, 2012, <http://www.kinokultura.com/specials/14/hilcisin.shtml> (ultimo accesso: settembre 2017)
- Hirsch J., *Afterimage. Film, trauma, and the Holocaust*, Temple University Press, Filadelfia, 2004
- Horton A., *We all live two lives: Serbian cinema & changing values in post Yugoslavia*, in Listhaug O., Ramet S. P., Dulić D. (a cura di), *Civic and uncivic values Serbia in the post-Milošević era*, Central European University Press, Budapest-New York, 2011, pp. 195-218
- Horton A., *The celluloid tinderbox*, Central Europe Review Ltd, Telford (UK), 2000
- Horton A., *Vignettes of violence. Some recent Serbian screen attitudes*, in Horton A., *cit.*, 2000, pp. 103-113
- Hutcheon L., *A poetics of postmodernism: history, theory, fiction*, Routledge, New York-Londra, 1988

- Husanović J., *Governance of life and femininity in Bosnia and Herzegovina. Reflections on affective politics and cultural production*, in Andreescu F. C. e Shapiro M. J. (a cura di), *cit.*, 2014, pp. 115-132
- Imre A. (a cura di), *A Companion to Eastern European Cinemas*, Wiley-Blackwell, Oxford (U.K.)-Malden (USA), 2012
- Imre A., *East European Cinemas*, Routledge, New York, 2005
- Iordanova D., *Emir Kusturica*, British Film Institute, Londra, 2008
- Iordanova D., *Cinema of flames*, British Film Institute, Londra, 2008
- Iordanova D., *Cinema of the Balkans*, Wallflower Press, Londra-New York, 2006
- Iordanova D., *Cinema of the Other Europe*, Wallflower Press, Londra-New York, 2003
- Jedlowski P., *Il racconto come dimora: Heimat e le memorie d'Europa*, Bollati Boringhieri, Torino, 2009
- Jelača D., *Dislocated Screen Memory: Narrating Trauma in Post-Yugoslav Cinema*, Palgrave Macmillan, Basingstoke, 2016
- Jelača D., *Women's cinema of trauma: Affect, movement, time*, in European Journal of Women's Studies, vol. 23 n. 4, 2016, pp. 335-352
- Jelača D., *Youth after Yugoslavia: subcultures and phantom pain*, in Studies in Eastern European Cinema, vol. 5 n. 2, 2014, pp. 139-154
- Johnston C., *Notes on Women's Cinema*, Society for Education in Film and Television, Glasgow, 1973
- Jukić E., *Praviti film je vrlo rizično - slično kao i biti u ratu*, in Sineast, n. 98, 1996, pp. 4-9
- Kaplan E. A., Wang B. (a cura di), *Trauma and Cinema. Cross-Cultural Explorations*, Hong Kong University Press, Hong Kong, 2004
- Karamanić S., Šuber D. (a cura di), *Retracing images. Visual culture after Yugoslavia*, Brill, Leiden, 2012
- Keene J., *The Filmmaker as Historian, Above and Below Ground. Emir Kusturica and the Narratives of Yugoslav History*, in Rethinking History, vol. 5 n. 2, 2001, pp. 233-253
- Kilbourn R. J.A., *Cinema, Memory, Modernity: The Representation of Memory from the Art Film to Transnational Cinema*, Routledge, New York, 2012
- Korpes A., Valic D. (a cura di), *Filmografija slovenskih celovecernih filmov: 1994-2003/ Filmography of Slovenian features films: 1994-2003*, Slovenska kinoteka, Lubiana, 2005
- Kosmidou E. R., *European Civil War Films: Memory, Conflict, and Nostalgia*, Routledge, New York, 2012
- Krakauer S., *Da Caligari a Hitler. Una storia psicologica del cinema tedesco*, Lindau, Torino, 2001
- Kristensen L., *Postcommunist Film - Russia, Eastern Europe and World Culture: Moving Images of Postcommunism*, Routledge, New York, 2012
- Krstić I., *Re-thinking Serbia: A Psychoanalytic Reading of Modern Serbian History and Identity through Popular Culture*, in Other Voices, vol. 2 n. 2, 2002, <http://www.othervoices.org/2.2/krstic/> (ultimo accesso: settembre 2017)
- Krstić I., *Serbia's wound culture*, in Horton A., *cit.*, 2000, pp. 89-102

- Krstić I., *Representing Yugoslavia? Emir Kusturica's Underground and the politics of post-modern cinematic historiography*, in Tijdschrift voor Mediageschiedenis, Media & Orlog, vol. 2 n.2, 1999, pp. 138-159
- Kuhn A., *An everyday magic: cinema and cultural memory*, I.B. Tauris, New York, 2002
- Kuhn A., *A journey through memory*, in Radstone S. (a cura di), *cit.*, 2000, pp. 179-196
- Kusturica E., *Dove sono in questa storia*, Feltrinelli, Milano, 2011
- Lazović P., Vukšić S. (a cura di), *Goran Marković*, Centar film, Slovenska kinoteka, Zepter International, Thessaloniki Film Festival, Belgrado-Lubiana-Salonicco, 2001
- Lee C., *Violating Time: History, Memory, and Nostalgia in Cinema*, Bloomsbury Academic, Londra, 2012
- Levi P., *Disintegration in frames*, Stanford University Press, Stanford, 2007
- Mandušić Z., *Compromising images: film history, the films of Jasmila Žbanić, and visual representation of Bosnian women*, in Kinokultura, Special Issue 14: Bosnian Cinema, 2012, <http://www.kinokultura.com/specials/14/mandusic.shtml> (ultimo accesso: settembre 2017)
- Mazaj M., *Once Upon a Time There Was a Country. National and cynicism in the post-1990s Balkan cinema*, VDM Verlag Dr. Mueller e.K., Saarbrücken, 2008
- Mazaj M., *Grbavica*, in Cineaste, 2007, pp. 61-62
- Medić M. (a cura di), *Nacionalna klasa. Igrani filmovi Gorana Markovića / National class. Feature films of Goran Marković*, Filmiski Centar Srbije, Belgrado, 2016
- Metz C., *Cinema e psicanalisi*, Marsilio, Venezia, 2002
- Metz C., *Semiologia del cinema*, Garzanti Libri, Milano, 1995
- Milovanović A., *Images of Jasenovac: rethinking use of archive footage and voice over narration in documentary films*, in Daković N. (a cura di), *cit.*, 2014, pp. 68-79
- Minuz A. (a cura di), *L'invenzione del luogo. Spazi dell'immaginario cinematografico*, Edizioni ETS, Pisa, 2011
- Minuz A., *La Shoah e la cultura visuale. Cinema, memoria, spazio pubblico*, Bulzoni Editore, Roma, 2010
- Morin E., *Il cinema o l'uomo immaginario*, Raffaello Cortina, Milano, 1982
- Morreale E., *L'invenzione della nostalgia. Il vintage nel cinema italiano e dintorni*, Donzelli, Roma, 2009
- Mortimer L., *Goran Dević and Zvonimir Jurić: The Blacks (Crnci, 2009)*, in Vidan A., Crnković G. P. (a cura di), *cit.*, 2012, pp. 206-210
- Munitić R., *Melancholy with a hesitant smile. Goran Marković's motion picture and other pilgrimages*, in Lazović P., Vukšić S. (a cura di), *cit.*, 2001, pp. 61-101
- Murtić D., *Post-Yugoslav Cinema: Towards a Cosmopolitan Imagining*, Palgrave Macmillan, Londra, 2015
- Musatti C. L., *Scritti sul cinema*, Testo & Immagine, Torino, 2000
- Nichols B., *Introduzione al documentario*, Milano, Il castoro, Milano, 2006
- Ortoleva P., *Cinema e storia. Scene dal passato*, Loescher, Torino, 1991
- Pavičić J., *Post-Yugoslav Film: style and ideology*, in Moveast, 2012, <http://www.moveast.eu/85/post-yugoslav-film-style-and-ideology> (ultimo accesso: agosto 2017)

- Pavičić J., *From a cinema of hatred to a cinema of consciousness: Croatian film after Yugoslavia*, in Vidan A., Crnković G. P. (a cura di), *cit.*, 2012, pp. 49-58
- Pesce S., *Memoria e cinema*, in Agazzi E., Fortunati V. (a cura di), *cit.*, 2007, pp. 433-450
- Pistrick E., Scaldaferri N., *Audiovisual Media and Identity Issues in Southeastern Europe*, Cambridge Scholars Publishing, 2011
- Radojević S., *Traces of simulation. Želimir Žilnik's films from the transitional period*, in Stojanović M. (a cura di), *cit.*, 2003, pp. 125-133
- Radović M., *Transnational Cinema and Ideology: Representing Religion, Identity and Cultural Myths*, Routledge, New York-Londra, 2014
- Ravetto-Biagioli K., *Laughing into an Abyss. Cinema and Balkanization*, in Imre A. (a cura di), *cit.*, 2012, pp. 77-100
- Rivi L., *European cinema after 1989: cultural identity and transnational production*, Palgrave Macmillan, New York, 2007
- Rohmer E., Godard J., Kast P., Rivette J., Doniol-Valcroze J., Domarchi J., *Tavola rotonda su Hiroshima mon amour di Alain Resnais*, in De Baecque A., Tesson C. (a cura di), *La Nouvelle Vague. Il cinema secondo Chabrol, Godard, Resnais, Rivette, Rohmer, Truffaut*, Minimum Fax, Roma, 2009, pp. 35-60
- Rohringer M., *Documents on the Balkans - History, Memory, Identity: Representations of Historical Discourses in the Balkan Documentary Film*, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle upon Tyne, 2009
- Rondolino G., *Manuale di storia del cinema*, UTET, Torino, 2010
- Rondolino G., Tomasi D., *Manuale del film. Linguaggio, racconto, analisi*, UTET Libreria, Torino, 2005
- Rosenstone R. A., *The Historical Film: Looking at the Past in a Postliterate Age*, in Landy M. (a cura di), *The Historical Film. History and Memory in Media*, Rutgers University Press, New Brunswick (New Jersey), 2001, pp. 50-66
- Rosenstone R. A., *Visions of the past. The challenge of film to our idea of history*, Harvard University press, Cambridge, 1995
- Salecl R., Žižek S. (a cura di), *Gaze and voice as love objects*, Duke University Press, Durham-Londra, 1996
- Salvatore R., *La distanza amorosa. Il cinema interroga la psicoanalisi*, Quodlibet, Macerata, 2011
- Salvatore R. (a cura di), *Schermi psicoanalitici*, in *La valle dell'Eden: quadrimestrale di cinema e audiovisivi*, n. 15, Carocci - DAMS (Università degli studi di Torino), Roma-Torino, 2005
- Sarkisova O., *Past for the Eyes: East European Representations of Communism in Cinema and Museums after 1989*, Central European University Press, Budapest-New York, 2013
- Šerbedžija R., *Fino all'ultimo respiro*, Zandonai, Rovereto, 2010
- Sidran A. (progetto e cura di Piero Del Giudice), *Romanzo Balcanico. Il cinema, il teatro, la poesia, la Storia*, Aliberti, Roma, 2009
- Skrabalo I., *Young Croatian Film*, in *Kinoeye*, 1999, http://www.ce-review.org/99/18/kinoeye18_skrabalo.html (ultimo accesso: settembre 2017)
- Sorlin P., *Memoria, narrazione, audiovisivo*, Armando, Roma, 2013

- Sorlin P., *Cinema e identità europea: percorsi nel secondo Novecento*, La Nuova Italia, Milano, 2001
- Sorlin P., *La storia nei film. Interpretazioni del passato*, La Nuova Italia, Milano, 1984
- Sorlin P., *Sociologia del cinema*, Garzanti, Milano, 1979
- Stojanova C., *Stefan Arsenijević: Love and Other Crimes (Ljubav i drugi zločini, 2008)*, in Kinokultura, Special Issue 8: Serbian Cinema, 2009, <http://www.kinokultura.com/specials/8/lovecrimes.shtml> (ultimo accesso: settembre 2017)
- Stojanović M. (a cura di), *Želimir Žilnik: iznad crvene prašine / Želimir Žilnik: above the red dust*, Institut za film, Belgrado, 2003
- Tataragić E., *Il cinema prima di Dolly Bell*, in Sidran A. (progetto e cura di Piero Del Giudice), *cit.*, 2009, pp. 204-207
- Thornham S. (a cura di), *Feminist film theory. A reader*, Edinburgh University press, Edimburgo, 1999
- Turim M., *Flashbacks in film*, Routledge, New York-Londra, 1989
- Vecchi P., *Emir Kusturica*, Gremese, Roma, 1999
- Vertov D. (a cura di Pietro Montani), *L'occhio della rivoluzione*, Mimesis Cinema, Milano-Udine, 2011
- Vidan A., Crnković G. P., (a cura di), *In contrast: Croatian film today*, Croatian film association with Berghahn books, New York-Oxford, 2012
- Zelizer B. (a cura di), *Visual culture and the Holocaust*, The Athlone press, Londra, 2001
- Žbanić J., *Origin of the story*, in *For those who can tell no tales* press book, 2013
- Žižek S., *The plague of fantasies*, Verso, Londra-New York, 2008
- Žižek S., *Multiculturalism, or, the cultural logic of multinational capitalism*, in New Left Review, n. 1/225, 1997, pp. 28-52
- Žižek S., *"I Hear You with My Eyes"; or, The Invisible Master*, in Salecl R., Žižek S. (a cura di), *cit.*, 1996, pp. 90-126
- Žižek S., *Tarrying with the negative. Kant, Hegel, and the critique of ideology*, Duke University press, Durham, 1993

SITOGRAFIA

- Balkan Insight, <http://www.balkaninsight.com/en/page/all-balkans-home>
- Central Europe Review, www.ce-review.org
- Chicago Tribune, <http://www.chicagotribune.com/>
- Cineaste Magazine, <https://www.cineaste.com/>
- Cinema Comparative Cinema, <http://www.ocec.eu/cinemacomparative/>
- Cinergie. Il cinema e le altre arti, <http://www.cinergie.it/>
- Cineuropa, <http://cineuropa.org/>
- Corriere della Sera, <http://www.corriere.it/>

Dalibor Matanić, www.dalibormatanic.com
Deblokada, www.deblokada.ba
East Journal, www.eastjournal.net
Europa Cinemas, www.europa-cinemas.org
Film Comment, <https://www.filmcomment.com/>
Film Criticism, <https://www.filmcriticismjournal.org/>
FilmIdee, <http://www.filmidee.it/>
Film Quarterly, <https://filmquarterly.org/>
German Historical Institute - Washington DC, www.ghi-dc.org/publications/ghi-bulletin.html?L=0
International Commission on Missing Persons, www.icmp.int
Jutarnji, www.jutarnji.hr
Kinoeye, <http://www.kinoeye.org/>
Kinokultura, <http://www.kinokultura.com/>
La Repubblica, www.repubblica.it
Limes - Rivista italiana di geopolitica, www.limesonline.com
Los Angeles Times, <http://www.latimes.com/hp-2/>
Media Critica, <http://www.mediacritica.it/>
Moveast, www.moveast.eu
New York Times, <https://www.nytimes.com/>
Open Culture, www.openculture.com
Osservatorio Balcani e Caucaso Transeuropa, <https://www.balcanicaucaso.org/>
SaGA Film, www.sagafilm.com
Sarajevo Film Festival, www.sff.ba
Screen Daily, <https://www.screendaily.com/>
Senses of Cinema, <http://sensesofcinema.com/>
Treccani, <http://www.treccani.it/>
The Guardian, <https://www.theguardian.com/international>
Variety, <http://variety.com/>
Washington Post, <https://www.washingtonpost.com/>

FILMOGRAFIA

- 4 luni, 3 saptamâni si 2 zile (4 mesi, 3 settimane, 2 giorni)*, di C. Mungiu (2007)
- 10 minuta (10 minutes)*, di A. Imamović (2002)
- A cry from the grave*, di L. Woodhead (1999)
- Across the universe*, di J. Taymor (2007)
- Alien*, di R. Scott (1979)
- American graffiti*, di G. Lucas (1973)
- Apsolutnih sto (Absolute hundred)*, di S. Golubović (2001)
- As if I'm not there*, di J. Wilson (2010)
- Atomski zdesna (Holidays in the Sun)*, di S. Dragojević (2014)
- Before the rain (Prima della pioggia)*, di M. Mančevski (1994)
- Belvedere*, di A. Imamović (2010)
- Bitka na Neretvi (La battaglia della Neretva)*, di V. Bulajić (1969)
- Bosna!*, di B. Lévy (1994)
- Bridges of Sarajevo (I ponti di Sarajevo)*, di L. di Costanzo, J. Godard, K. Kalev, I. Le Besco, S. Loznitsa, V. Marra, U. Meier, V. Perisić, M. Recha, A. Schanelec, A. Begić, C. Puiu, T. Villaverde (2014)
- Bronenosets Potemkin (La corazzata Potemkin)*, di S. M. Ejzenštejn (1925)
- Buongiorno, notte*, di M. Bellocchio (2003)
- Bure baruta (La polveriera)*, di G. Paskaljević (1998)
- C'eravamo tanto amati*, di E. Scola (1974)
- Cabaret*, di B. Fosse (1972)
- Chelovek s kino-apparatom (L'uomo con la macchina da presa)*, di D. Vertov (1929)
- Chinatown*, di R. Polanski (1974)
- Chronique d'un été (Paris 1960) (Chronicle of a summer: Paris, 1960)*, di J. Rouch e E. Morin (1961)
- Cinema Komunisto*, di M. Turajlić (2010)
- Crna mačka, beli mačor (Gatto nero, gatto bianco)*, di E. Kusturica (1998)
- Crnci (The Blacks)*, di G. Dević e Z. Jurić (2009)
- Crni bombarder (The black bomber)*, di D. Bajić (1992)
- Crvene gumene čizme (Red rubber boots)*, di J. Žbanić (2000)
- Čamac (A man called "Boat")*, di P. Žalica (1992)
- Čekajući paket (Waiting for parcel)*, di V. Janić (1993)
- Das Fraulein*, di A. Štaka (2006)
- Das Testament des Dr. Mabuse (Il testamento del dottor Mabuse)*, di F. Lang (1933)
- Dangerous liaisons (Le relazioni pericolose)*, di S. Frears (1988)
- Dezserter (The deserter)*, di Ž. Pavlović (1992)
- Djeca (Children of Sarajevo - Buon anno Sarajevo)*, di A. Begić (2012)
- Djeca kao i sva druga (Children like any other)*, di P. Žalica (1995)

Dnevnik reditelja (Diary of filmmaker), di M. Idrizović (1993-1994)
Dobra žena (A good wife), di M. Karanović (2016)
Doctor Zhivago (Il dottor Zivago), di D. Lean (1965)
Dom za vašanje (Il tempo dei gitanî), di E. Kusturica (1988)
Epizoda u životu berača željeza (An episode in the life of an iron picker), di D. Tanović (2013)
Falsifikator (Falsifier), di G. Marković (2013)
Felix, di B. Šprajc (1996)
For Those Who Can Tell No Tales, di J. Žbanić (2013)
Forrest Gump, di R. Zemeckis (1994)
Gandhi, di R. Attenborough (1982)
Germania anno zero, di R. Rossellini (1947)
Go west, di A. Imamović (2005)
Godot-Sarajevo, di P. Žalica (1993)
Good Bye Lenin!, di W. Becker (2003)
Gori vatra (Benvenuto Mr. President), di P. Žalica (2003)
Grbavica (Il segreto di Esma), di J. Žbanić (2006)
Grease (Grease-Brillantina), di R. Kleiser (1978)
Greta, di H. Pasović (1997)
Halimin put (Halima's path), di A. Ostojić (2012)
Hiroshima mon amour, di A. Resnais (1959)
Histoire(s) du cinema, di J. Godard (1989-1999)
Hitler, ein Film aus Deutschland (Hitler, un film dalla Germania), di H.-J. Syberberg (1977)
How Harry Became a Tree (Come Harry divenne un albero), di G. Paskaljević (2001)
Il conformista, di B. Bertolucci (1970)
Il portiere di notte, di L. Cavani (1974)
Images from the corner, di J. Žbanić (2003)
In the land of blood and honey (Nella terra del sangue e del miele), di A. Jolie (2011)
In utero Srebrenica, di G. Carrieri (2012)
Ispovijest monstruma (Confession of a monster), di A. Kenović (1992)
Jas sum od Titov Veles (I am from Titov Veles), di T. Strugar Mitevska (2007)
Jedan dan na Drini (A day on the Drina), di I. Tanović (2011)
Jedna žena - jedan vek (One woman - one century), di Ž. Žilnik (2011)
JFK (JFK-Un caso ancora aperto), di O. Stone (1991)
Kad svane dan (When day breaks), di G. Paskaljević (2012)
Kanal (I dannati di Varsavia), di A. Wajda (1957)
Klip (Clip), di M. Miloš (2012)
Kod amidže Idriza (Days and Hours), di P. Žalica (2004)
Kordon (Cordon), di G. Marković (2002)

Kozara (Kozara l'ultimo comando), di V. Bulajić (1962)
Krugovi (Circles), di S. Golubović (2013)
Kuduz, di A. Kenović (1989)
Kukumi, di I. Qosja (2005)
Le chagrin et la pitié (The sorrow and the pity), di M. Ophüls (1969)
Lepa Sela, Lepo Gore (Pretty Village, Pretty Flame), di S. Dragojević (1996)
Lili Marleen, di R. W. Fassbinder (1981)
Ljubav i drugi zločini (Love and other crimes - Amori e altri crimini), di S. Arsenijević (2008)
Lost and found, di S. Arsenijević, N. Koseva, M. Laas, K. Mundruczó, C. Mungiu, J. Žbanić (2005)
Marnie, di A. Hitchcock (1964)
Medeni mesec (Honeymoons), di G. Paskaljević (2009)
Memory of the camps, di S. Bernstein e A. Hitchcock (2014)
Metropolis, di F. Lang (1927)
MGM Sarajevo: čovjek, Bog, monstrum (MGM Sarajevo: man, God, the monster), di I. Arnautalić, M. Idrizović, A. Kenović, P. Žalica (1994)
Mi nismo anđeli (We are not angels), S. Dragojević (1992)
Mjesto sjećanja: Vukovar, di V. Bulajić (2015)
Na putu (Il sentiero), di J. Žbanić (2010)
Nacionalna klasa (National class), di G. Marković (1979)
Nafaka, di J. Duraković (2006)
Naša svakodnevna priča (Our everyday life), di I. Tanović (2015)
Nataša, di L. Samardžić (2001)
Nebeska udica (Sky hook), di L. Samardžić (2000)
Nevažni junaci (Unimportant heroes), di G. Marković (1999)
Ničija zemlja (No man's land), di D. Tanović (2001)
Noć je, mi svijetlimo (We light the night), di J. Žbanić (1998)
Nož (The knife), di M. Lekić (1999)
Nuit et brouillard (Notte e nebbia), di A. Resnais (1956)
Obični ljudi (Ordinary people), di V. Perisić (2009)
Oktyabr (Ottobre!), di G. Aleksandrov e S. M. Ejzenštejn (1928)
Optimisti (The optimists), di G. Paskaljević (2006)
Orkestar (Orchestra), di P. Žalica (2011)
Osmi mart (8th March), di S. Vuletić (1993)
Paisà, di R. Rossellini (1946)
Palio sam noge (I burnt legs), di S. Vuletić (1993)
Parada (The Parade), di S. Dragojević (2011)
Planet Sarajevo, di Š. Šišić (1994)
Podzemlje (Underground), di E. Kusturica (1995)

Poludeli ljudi (Belgrade follies), di G. Marković (1997)
Poslije poslije (After after), di J. Žbanić (1997)
Prtljag (Baggage), di D. Tanović (2011)
Rane (Wounds), di S. Dragojević (1998)
Rani radovi (Early works), di Ž. Žilnik (1969)
Remake, di D. Mustafić (2003)
Roma città aperta, di R. Rossellini (1945)
Sabirni centar (The meeting point), di G. Marković (1989)
San zimske noći (Midwinter Night's Dream), di G. Paskaljević (2004)
Sans soleil, di C. Marker (1983)
Saul fia (Il figlio di Saul), di L. Nemes (2015)
Savršeni krug (Il cerchio perfetto), di A. Kenović (1997)
Schindler's list, di S. Spielberg (1998)
Serbie, année zéro (Serbia, year zero), di G. Marković (2001)
Shoah, di C. Lanzmann (1985)
Short Cuts (America oggi), di R. Altman (1993)
Sjećaš li se Dolly Bell? (Ti ricordi di Dolly Bell?), di E. Kusturica (1981)
Sjećaš li se Sarajeva? (Do you remember Sarajevo?), di N. e S. Kreševljaković (2002)
Skitnice i psi (Bums and dogs), di Z. Lavanić (1993)
Smrt u Sarajevu (Death in Sarajevo), di D. Tanović (2016)
Snijeg (Snow), di A. Begić (2008)
Spellbound (Io ti salverò), di A. Hitchcock (1945)
Stara škola kapitalizma (The old school of capitalism), di Ž. Žilnik (2009)
Sveti Georgije ubiva azdahu (St. George Shoots the Dragon), di S. Dragojević (2009)
Šišanje (Skinning), di S. Filipović (2010)
Teško je biti fin (It's hard to be nice), di S. Vuletić (2007)
The fog of Srebrenica, di S. Mehanović (2015)
The last emperor (L'ultimo imperatore), di B. Bertolucci (1987)
The Molly Maguires (I cospiratori), di M. Ritt (1970)
Three windows and a hanging, di I. Qosja (2014)
Tilva Roš (Tilva Ros), di N. Ležaić (2010)
Tito i Ja (Tito and Me), di G. Marković (1992)
Tito po drugi put među Srbima (Tito among the Serbs for the second time), di Ž. Žilnik (1994)
Triumph des willens (Trionfo della volontà), di L. Riefenstahl (1935)
Turneja (The tour), di G. Marković (2008)
Ulysses' Gaze (Lo sguardo di Ulisse), di T. Angelopoulos (1995)
Uloga moje porodice u svjetskoj revoluciji (Il ruolo della mia famiglia nella rivoluzione mondiale), di B. Ćengić (1971)

Urnebesna tragedija (The Tragic Burlesque), di G. Marković (1995)
Ustanak u Jasku (Uprising in Jazak), di Ž. Žilnik (1973)
Valter brani Sarajevo (Tre canaglie per l'inferno), di H. Krvavac (1972)
Variola vera, di G. Marković (1982)
Već viđeno (Déjà vu), di G. Marković (1987)
Venuto al mondo, di S. Castellitto (2012)
Vidimo se (See you), di I. Salaj (1995)
Vreme čuda (Time of miracles), di G. Paskaljević (1989)
Vukovar, jedna priča (Vukovar, a story), di B. Drašković (1994)
Vukovar - poslednji rez (Vukovar - Final cut), di J. Baljak (2006)
Vukovar se vraća kući (Vukovar: the way home), di B. Schimdt (1994)
Vukovare, ljubavi moja, di D. Knežević (1993)
Vukovarski memento, di B. Schmidt (1993)
Welcome to Sarajevo (Benvenuti a Sarajevo), di M. Winterbottom (1997)
Zalazak stoljeca (Testament L.Z.) (Decline of the century: The Testament of L. Z.), di L. Zafranović (1994)
Zapamtite Vukovar (Remember Vukovar), di F. Hadžić (2008)
Zavet (Promettito), di E. Kusturica (2007)
Zemlja istine, ljubavi i slobode (The land of love, truth and freedom), di M. Petrović (2000)
Zvizdan (Sole alto), di D. Matanić (2015)
Živi Spomenik (Living monument), di I. Tanović (2012)

RINGRAZIAMENTI

Il momento dei ringraziamenti è quello che sancisce definitivamente la fine di un lavoro e quello in cui si comprende che senza l'aiuto di tante persone il lavoro non sarebbe stato possibile.

Il primo grande ringraziamento va alla professoressa Roberta Bartoletti, per aver creduto in questo progetto, per i consigli metodologici, le chiacchierate e le attente letture. Rivolgo un ringraziamento sentito ai professori Lella Mazzoli, Laura Gemini, Giovanni Boccia Artieri, Roberto Danese, Alessandra Calanchi, Anna Tonelli e Massimo Baioni, per i numerosi stimoli e le indicazioni bibliografiche.

Durante il dottorato ho trascorso due periodi all'estero, prima a Sarajevo poi a Belgrado. Per il grande sostegno nelle ricerche svolte sul campo ringrazio: Nevena Daković, Miroљub Stojanović, Aleksandra Milovanović, Olga Manojlović Pintar, Slađana Bojković, Jasmina Milovanović, Milovan Pissari, Ivan Velisavljević, Faruk Lončarević, Senadin Musabegović, Elma Tataragić, Srđan Vuletić.

Un ringraziamento particolare va a Monica Goti, Nicoletta Romeo, Fabrizio Grosoli e allo staff del Trieste Film Festival, per organizzare uno dei migliori festival cinematografici in Italia e in Europa e per le preziose fonti filmiche e bibliografiche. Un ringraziamento profondo e un ricordo affettuoso vanno sempre alla fondatrice di questo festival importante, Annamaria Percavassi.

Una fonte centrale di questa ricerca sono state le testimonianze dei registi che ho intervistato durante i periodi di ricerca all'estero. Considero questi incontri un patrimonio personale, oltre che artistico, intellettuale e memoriale. Grazie infinite per i caffè offerti, il tempo dedicato, le lunghe conversazioni, la pazienza nelle risposte, il calore umano trasmesso a: Stefan Arsenijević, Janko Baljak, Aida Begić, Srđan Dragojević, Ahmed Imamović, Nihad Kreševljaković, Goran Marković, Goran Paskaljević, Danis Tanović, Ines Tanović, Mila Turajlić, Srđan Vuletić, Pjer Žalica, Jasmila Žbanić, Želimir Žilnik.

Oltre agli importantissimi contributi scientifici che ho ricevuto per la ricerca, non sarei riuscita a concludere questo lungo percorso senza la vicinanza di tante altre persone.

Un ringraziamento perenne va alla mia famiglia, mio patrimonio memoriale, per il tenace sostegno in ogni "avventura". Un ringraziamento speciale va a Marco, compagno di una vita, di tanti viaggi e tante visioni cinematografiche.

Un ringraziamento affettuoso è rivolto alla cara amica Fanny, e a Marija per le pazienti letture, i suggerimenti, le traduzioni e l'incoraggiamento.

Ringrazio Vesna, Adi, Isa e Brankica per farmi sempre sentire a casa a Sarajevo.

Un grazie immenso a tutti gli amici che hanno accompagnato questa bella avventura.